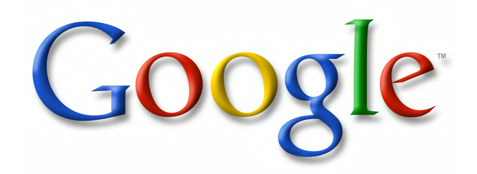




Versuch einer Stellungnahme

zu den

Hauptfragen der Kunstphilosophie

von

K. S. Laurila

Helsingfors,
Druckerei der Finnischen Litteraturgesellschaft,
1903.

Vorwort.

Das eigentliche systematische philosophische Denken ist heutzutage wohl überhaupt nicht „modern" — besonders nicht der Kunst gegenüber. Man will heutzutage auch in der Philosophie vor allem „wissenschaftlich" sein, d. h. nur solche Sätze aufstellen, die unbestreitbar, für alle zwingend sind. Und das Streben nach „Wissenschaftlichkeit" ist so gross, dass man darüber oft vergisst danach zu fragen, ob die aufgestellten Sätze denn auch eine Antwort auf solche Fragen enthalten, auf die es uns wichtig ist eine Antwort zu finden, oder ob sie nur Konstatirungen bedeutungsloser Thatsachen oder Begründungen nichtssagender Allerweltswahrheiten sind, die keiner Begründung bedürfen. Man hält es für die Hauptsache, dass die aufgestellten Sätze nur methodisch gebildet und für alle zwingend sind.

In den Augen derer, die eine solche Philosophie für die einzig „wissenschaftliche" halten, wird wohl dieser kleine Versuch systematischen Denkens höchst unwissenschaftlich und altmodisch erscheinen. Der Verfasser will aber lieber unwissenschaftlich und altmodisch sein und irgend eine, wenn auch nicht für alle zwingende, Antwort auf solche Fragen finden, auf welche wir eine Antwort haben müssen, als eine unbestreitbar richtige Antwort auf solche Fragen, auf die es entweder gar nicht nötig oder wenigstens nur von äusserst geringem Wert ist eine Antwort zu bekommen.

Ich habe hier den Versuch gemacht über diejenige Seite des Lebens, die wir Kunst nennen, ins Klare zu kommen. Worin die Eigenart und das Wesen dieser Erscheinung bestehe, welchen Zweck, welche Aufgabe und welchen Wert sie habe, welches ihre Stellung im Gesammtleben und welches ihr Verhältnis zu anderen Hauptseiten des Lebens sei — auf alles dies habe ich eine Antwort zu finden gesucht. Und dies habe ich gethan — nicht weil eine solche Untersuchung mich interessirte, auch nicht um meine Neugier zu befriedigen — sondern einzig und allein deshalb, weil man, als denkender Mensch, eine solche Klarheit notwendigerweise braucht um der Kunst gegenüber konsequent nach durchdachten Prinzipien und nicht nach Einfällen des Augenblicks oder nach den Strömungen der Mode und der zufällig herrschenden Anschauungsweise urteilen und handeln zu können.

Diejenige Auffassung von dem Wesen der Kunst, welche hier vertreten ist, ist wohl vielen fremd. Vollständig neu ist sie jedoch nicht mehr. Schon öfters sind in ähnlicher Richtung gehende sporadische Äusserungen zum Vorschein gekommen. Doch ist meiner Ansicht nach Leo Tolstoi der erste, der diese Auffassung in seinem Buch „Was ist Kunst?“ klar und deutlich formulirt hat. Tolstoi hat jedoch in seinem Buch eigentlich nur die Definition der Kunst gegeben. Die Definition allein kann uns aber keineswegs eine genügende Klarheit über die Kunst geben. Kunst ist zunächst nur ein Wort, und ein jeder kann es definiren, wie er es will. Um entscheiden zu können, welche Auffassung von dem Wesen der Kunst die richtige ist, muss man jede Auffassung so zu sagen zum Mittelpunkt eines Systems machen, d. h. man muss sie mit ihren Voraussetzungen und Konsequenzen zu Ende denken. — Dies ist nun thatsächlich hier versucht worden. Die Analyse meines Kunstbewusstseins hat mich zu einer, von der gewöhnlichen stark abweichenden, Auffassung von dem Wesen der Kunst geführt. An dieser Auffassung habe ich nun konsequent festzuhalten, sie mit ihren Voraussetzungen und Konsequenzen zu Ende zu den-

ken gesucht. Ich habe zu zeigen gesucht, wie die Streitfragen sich lösen und die Thatsachen sich erklären lassen, wenn man an dieser Auffassung konsequent festhält.

Mein Plan ist jedoch hier noch nicht zu Ende geführt. Es fehlen noch zwei Kapitel, von denen das erste das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit, das zweite das Verhältnis der Kunst zur Religion behandeln sollte. Von diesen war das erste schon halbfertig und sollte eigentlich in dieses Buch mit hinein. Aus ganz zufälligen Ursachen musste es jedoch fortbleiben. Ich hoffe dennoch wenigstens das erste dieser Kapitel ziemlich bald nachfolgen lassen zu können.

Herrn Prof. Eliel Aspelin bin ich vielen Dank schuldig für die wertvolle Unterstützung, die er mir hat zukommen lassen. Ohne seine Anregung wäre ich vielleicht gar nicht dazu gelangt meinen Plan zu verwirklichen. — Mit Herrn Dr. Arvid Grotenfelt habe ich die im Kap. I. behandelten Fragen besprochen und durch seine Bemerkungen bin ich veranlasst worden hier und da meine Gedanken etwas anders auszudrücken, als sie ursprünglich gefasst waren.

Zum Schluss noch eine Bemerkung über die Sprache. Aus leicht verständlichen Gründen habe ich es für zweckmässiger gehalten dieses Buch in deutscher als in meiner finnischen Muttersprache zu schreiben. Hierdurch ist die Arbeit jedoch bedeutend erschwert worden. Bei der Behandlung von Fragen dieser Art kommt es ja so äusserst viel darauf an, *wie* ein Gedanke ausgedrückt wird. Ein Gedanke könnte oft ganz glücklich und beleuchtend sein, wenn er aber in einer fremden Sprache arm, schwach und schwunglos ausgedrückt wird, erscheint er auf dem Papier flach, banal und sogar kindisch. Dies habe ich mehr als ein Mal bei dieser Arbeit mit Schmerz erfahren müssen. Ich bitte deshalb die deutschen Leser — falls das Buch solche finden sollte — gütigst nicht zu vergessen, dass der Verfasser in einer ihm fremden Sprache schreibt, deren Feinheiten und Nuancen er nicht kennt und die sich nicht nach seinem Willen fügt und biegt, sondern sehr oft ziem-

lich tyrannisch bestimmt, welchen Ausdruck der Gedanke bekommen soll.

Herrn Dr. Gustav Schmidt, der das Manuskript in sprachlicher Hinsicht durchgesehen hat und mir auch bei der Korrektur behülflich gewesen ist, bin ich für seine wertvolle Hilfe dankbar.

Helsingfors, den 8. Mai 1903.

K. S. Laurila.

Inhalt.

KAP. I.

Begriff der Kunstphilosophie.

Die Benennung Kunstphilosophie ist eine ziemlich seltene und ihr Sinn ist durch den Sprachgebrauch noch lange nicht genügend festgestellt. Wer die Hauptfragen der Kunstphilosophie behandeln will, der hat also die Verpflichtung, allererst darüber Rechenschaft zu geben, was er unter Kunstphilosophie versteht.

Wörtlich genommen bedeutet „Kunstphilosophie“ natürlich dasselbe, wie die Philosophie über die Kunst. Gäbe es nun eine allgemein als richtig anerkannte Definition des Begriffes „Philosophie“, dann wäre der Begriff der Kunstphilosophie auch ohne weiteres klar. Unter dem Hinweis auf den allgemeinen Begriff der Philosophie könnte man nur sagen: die Kunstphilosophie will die Kunst zum gleichen Zweck und auf gleiche Weise betrachten und verstehen lernen, wie die Philosophie im Allgemeinen das Seiende überhaupt betrachtet und verstehen lernen will.

Nun giebt es aber keine allgemein als richtig anerkannte Definition des Begriffes „Philosophie“, sondern die Frage danach, was die Philosophie sei, ist schon ein philosophisches Problem, dem noch immer von einander oft ziemlich stark abweichende Lösungen zuteil werden.

Unter diesen Umständen ist man gezwungen zuerst darzulegen, was man sich unter Philosophie denkt, ehe man den Begriff der Kunstphilosophie klar machen kann.

Hinter den meisten bekannten Definitionen der Philosophie, ja sogar hinter den wechselnden Bedeutungen, die der Sprachgebrauch diesem Worte giebt, kann man, glaube ich, doch etwas Gemeinsames finden. Dieses Gemeinsame ist nicht immer korrekt ausgedrückt, aber daraufhin zielt man doch in den meisten Fällen, bisweilen ganz klar, bisweilen kaum merkbar. Dieses Gemeinsame, worauf mir die meisten Definitionen und Formulirungen zu zielen scheinen, möchte ich so zusammenfassen: *Philosophie ist ein Streben nach einer einheitlichen, in sich widerspruchslosen Weltanschauung.* Ohne Zweifel wird doch ganz allgemein dies unter Philosophie verstanden. Schon der Sprachgebrauch, wo er konsequent und rationell ist, deutet darauf hin. Von einem, der sich mit speziellen Fragen der Landwirtschaftslehre, der Medizin, der Sprachwissenschaft oder der Geschichte beschäftigt, sagt man nicht, er philosophire. Fragt aber einer danach, woher es kommt, dass alle Völker so etwas wie Religion haben, will er wissen, welche Rolle derselben berechtigterweise im Menschenleben zukomme, oder fragt einer nach dem Wesen der Kunst, nach ihrer Aufgabe und Bedeutung, oder forscht er danach, worauf sich unsere Urteile über Sittlichkeit und Unsittlichkeit gründen oder will er das letzte Kriterium finden, das uns als Massstab dient, wenn wir entscheiden müssen, was wahr und was nicht wahr ist, wenn jemand sich mit diesen und ähnlichen Fragen beschäftigt, dann sagt man, dass er philosophirt. Kurz ausgedrückt ist also *die Philosophie ein Versuch über das wahre Wesen, den Sinn und die Bedeutung des Seienden ins Klare zu kommen.*

Nun giebt es wohl viele Menschen, die einen solchen Versuch entweder für unnütz oder für fruchtlos oder für beides erklären. Das heisst dann der Philosophie die Daseinsberechtigung absprechen. Sobald man aber zugiebt, dass eine Philosophie, die weder mit der Religion noch mit irgend einer Einzelwissenschaft zusammenfällt, berechtigt ist, kann ich nicht leicht einsehen, wie man sie anders auffassen würde, als oben geschehen ist. Man kann

ja auch der Religion die Daseinsberechtigung absprechen und darunter doch dasselbe verstehen, wie diejenigen, welche die Religion für das Höchste in der Welt halten.

Also, mag man nun die Philosophie für berechtigt oder nichtberechtigt halten, so wird man doch darüber einig sein können, dass sie, sobald sie etwas Selbstständiges sein soll, ein Streben nach einer zusammenhängenden, widerspruchslosen Weltanschauung ist. Und diese Auffassung, von der Philosophie, glaube ich nun, schwebt auch einem rationellen und konsequenten Sprachgebrauch vor.

Aber es giebt noch ein weiteres Merkmal, das ganz allgemein als für den Begriff der Philosophie wesentlich angesehen wird. Nicht jedes Streben nach einer zusammenhängenden, widerspruchslosen Weltanschauung wird Philosophie genannt. So haben, um ein Beispiel anzuführen, viele Völker — ja vielleicht sogar alle — schon in ihrer vorhistorischen Zeit danach gestrebt über das Wesen, den Sinn und die Bedeutung des Seienden ins Klare zu kommen und als Resultate dieses Strebens sind die oft kindischen, bisweilen aber auch grossartigen Welterklärungsversuche oder Weltbilder zu betrachten, welche uns aus der Kindheitsperiode vieler Völker überliefert sind. Und diese Weltbilder haben auch nicht selten einen bedeutenden Grad von Zusammenhang und Konsequenz aufzuweisen. Dennoch rechnen wir sie nicht zur Philosophie sondern zur Mythologie. Und warum? Offenbar deshalb, weil diese Weltbilder entweder ausschliesslich oder wenigstens zum grössten Teil ihre Entstehung *der freien Phantasie* verdanken. Diese Weltbilder sind *ganz willkürlich* entworfen und man kann sich auf keine Vernunftgründe berufen um jemanden davon zu überzeugen, dass sie *gerade so* beschaffen sein müssen und nicht anders. Damit aber ein Welterklärungsversuch philosophisch sein könne, muss derselbe *rationell* sein, d. h. er muss immer in letzter Instanz durch Vernunftgründe gerechtfertigt werden können. Daraus folgt, dass auch eine andere Art von Welterklärung, näml. *die einseitig gefühlsmässige* nicht philosophisch ist, denn das ist

eben ein wesentliches Merkmal der Philosophie, dass sie ein *rationelles* Streben nach einer einheitlichen Weltanschauung ist. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, dass unser Streben nach einer Weltanschauung, um philosophisch zu zein, sich *ausschliesslich* auf unser logisches Vermögen d. h. auf unsere Vernunft gründen müsste. Im Gegenteil muss immer betont werden, dass beim Streben nach einer Weltanschauung alle Seiten des Menschengeistes — also das Gefühl und der Wille ebenso gut wie die Vernunft — mitwirken dürfen und müssen. Alle Seiten unseres Wesens haben dabei ein Wort mitzusprechen und dürfen ihre Rechte geltend machen. *Rationell* bedeutet nur, dass es immer doch die Vernunft ist, die darüber als *letzte Instanz* entscheidet, *wie viel Recht* jeder Seite unseres Wesens zukommt. Es ist ja sehr wohl möglich — ja sogar gewiss — dass viele Fragen, die man lösen muss, um zu einer einheitlichen Weltanschauung zu kommen, von solcher Art sind, dass man sie nicht durch ein rein logisches Verfahren lösen kann, sondern unser Gefühl oder unser Wille im Grunde die Entscheidung trifft. Eine solche Lösung ist jedoch rationell und philosophisch, sobald man Einen nur durch Vernunftgründe überzeugen kann, dass das Gefühl, bezw. der Wille *befugt* war in diesem Falle die Lösung zu treffen. Wenn aber einer durch Gefühlsgründe auch eine solche Frage entscheidet, die einer vernunftmässigen Prüfung gemäss der Kompetenz des Gefühls gar nicht unterliegt, dann war sein Verfahren nicht rationell, und die betreffende Frage ist nicht auf philosophische Weise gelöst worden.

Wenn wir nun dieses neue Merkmal mit in Betracht nehmen, wäre also unter Philosophie ein rationelles (also nicht phantastisches, nicht einseitig gefühlsmässiges, nicht willkürlich durch den Willen bestimmtes) Streben nach einer einheitlichen, widerspruchslosen Weltanschauung zu verstehen.

So weit ist man auch, glaube ich, wenn nicht ganz allgemein, so doch ziemlich allgemein über den Inhalt des

Begriffes „Philosophie“ einig. Die prinzipielle Uneinigkeit tritt erst mit der Frage auf, welchen *entfernteren Zweck* dieses Streben nach einer Weltanschauung habe. Wozu strebt man nach einer Weltanschauung, was treibt einen dazu sich den Kopf zu zerbrechen, den Schlaf seiner Nächte und die Ruhe seiner Tage zu opfern um über das wahre Wesen, den Sinn und die Bedeutung des Seienden ins Klare zu kommen?

Es könnte scheinen, als müsste sich die Antwort auf diese Frage dem gesunden Verstand ziemlich von selbst ergeben, weil sie so nahe liegt. Offenbar sollte doch der Grund dazu, warum wir vom Wesen, Sinn und von der Bedeutung des Seienden eine Auffassung haben wollen, der sein, dass wir, um als vernünftige, denkende Wesen nach Prinzipien handeln zu können, eine solche Auffassung notwendigerweise brauchen. Jeder Schritt, den wir bewusst thun, setzt einen Zweck voraus, zu dessen Erreichung er gethan worden ist. Dieser Zweck wiederum setzt einen höheren Zweck voraus, zu dem der erstere ein Mittel ist (falls er selbst nicht der höchste Zweck ist). Und so muss, wenn wir weit und tief genug gehen, unser Leben einen höchsten Zweck, oder vielleicht mehrere höchste Zwecke haben, die zu keinem höheren Zwecke mehr Mittel, sondern die Selbstzwecke, absolute Zwecke sind. Um aber solche Zwecke setzen zu können, dazu ist notwendig, dass eine *Wertung* des Seienden schon vorangegangen sei. Man muss sich eine Ansicht darüber gebildet haben, welchen Sinn und welche Bedeutung das Seiende im Ganzen und in seinen wichtigsten Teilen hat. Eine solche Wertung des Seienden und eine solche Ansicht von seinem Sinn und von seiner Bedeutung ist aber wiederum nicht möglich ohne eine tiefe Erkenntnis vom *Wesen* und *Kern* des Seienden. Wenn man aber danach strebt, sich eine Ansicht über Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden zu bilden, dann philosophirt man.

So aufgefasst ist also das Philosophiren d. h. das Streben nach einer Weltanschauung eine ernste Sache,

eine bittere Lebensnotwendigkeit, etwas, was man nicht je nach Belieben thun oder lassen kann, sondern etwas, was man notwendigerweise thun muss, so schlecht oder gut es auch gehen mag.

Wenn das Nachdenken in uns erwacht und wir merken, dass es durchaus nicht einerlei ist, wie man handelt, und unzählige Lebensmöglichkeiten uns vorliegen, befinden wir uns in einer ähnlichen Lage wie ein Schiffbrüchiger, der von günstigen Wellen ans Ufer getragen auf einer fremden Insel zum Bewusstsein kommt. Er reisst die Augen auf, blickt um sich und stellt sich die Frage: wo bin ich, was soll ich jetzt anfangen, wie soll ich mein Leben in dieser unbekannten Umgebung einrichten? Und das Erste, was er vernünftigerweise thun kann, ist, dass er sich zu orientiren versucht, so gut oder schlecht es geht, dass er sich bestrebt die Beschaffenheit seiner Umgebung kennen zu lernen. — Ganz ähnlich stellt sich auch uns, wenn wir, zum Nachdenken gereift, in dem gewohnten Gang des Lebens einmal Halt machen und endlich anfangen, mit sehenden Augen zu sehen, wie dem Schiffbrüchigen die Aufgabe dar, unsere Stellung in mitten der Dinge uns klar zu machen. Denn ohne über unsere Stellung im Weltganzen im Klaren zu sein kann unser Leben kein vernünftiges, geregeltes, prinzipmässiges, eines denkenden Wesens würdiges Leben sein, sondern nur ein blindes Tasten, ein Schwanken hin und her oder nur ein Vegetiren. Sobald sich aber dieses Bedürfnis, über unsere eigene Stellung im Weltganzen ins Klare zu kommen, fühlbar gemacht hat, werden wir notwendigerweise dazu getrieben uns die Frage vorzulegen: Welchen Sinn und welche Bedeutung hat das Seiende im Ganzen und in seinen wichtigsten Teilen, d. h. die bunten Erscheinungen, die an unserem schauenden Ange vorbeieilen, fangen an von uns eine *Wertung* zu verlangen. Und so sehen wir uns gezwungen ernst und gewissenhaft uns zu bemühen eine so tiefe und allseitige Erkenntnis von dem Wesen und der Natur des Seienden zu erringen, wie möglich. — Und wenn wir alles das thun — dann philosophiren wir.

Der entferntere Zweck, der uns beim Philosophiren d. h. beim Streben nach einer Weltanschauung als das Endziel vorschwebt — oder wenigstens immer vorschweben sollte — ist also dieser: wir wollen über unsere eigene Stellung im Weltganzen ins Klare kommen um unser Leben danach einrichten zu können. Und demnach ist *also die Philosophie ein rationelles Streben von dem Wesen, dem Sinn und der Bedeutung des Seienden eine richtige Einsicht zu erlangen* um unsere eigene Stellung im Weltganzen richtig aufzufassen und unser Leben danach einrichten zu können.

So natürlich es auch dem gesunden Verstand erscheinen sollte, dass eine ernsthafte und wertvolle Philosophie keine andere Aufgabe haben kann als die, uns eine so tiefe und richtige Auffassung von unserer eigenen Stellung im Weltganzen zu geben, wie möglich, und uns dadurch in die Lage zu setzen das Menschenleben richtig zu leiten — obgleich alles dies ganz klar und natürlich sein sollte, so wird doch der Endzweck der Philosophie durchaus nicht allgemein so aufgefasst und dargelegt. Sondern dieselbe wird gewöhnlich — und zwar meistens mit Anspruch auf axiomatische Geltung — so dargelegt, dass der Endzweck der Philosophie, wie jeder anderen Wisseschaft, der sei dem reinen theoretischen Interesse zu dienen.[1]) Unter dem reinen theoretischen Interesse versteht man wiederum den Trieb nach Erkenntnis nur der Erkenntnis halber, welcher Trieb als in uns existirend angenommen wird. Und weil ein solcher Trieb in uns einmal vorhanden ist, haben wir das Bedürfnis über allerlei Dinge Klarheit und Erkenntnis zu erhalten, ohne damit etwas Weiteres zu bezwecken als nur Klarheit und Erkenntnis um ihrer selbst willen. Dem-

---

[1]) Vgl. Wundt: „Dass dieser Zweck (näml. der der Philosophie) ein rein theoretischer ist, ergiebt sich ohne Weiteres aus der Bestimmung, der Erkenntnis zu dienen, welche der Philosophie, wie jeder anderen Wissenschaft zukommt.“ Syst. der Phil. S. 19.

nach wäre also auch der Endzweck der Philosophie, unsere Erkenntnis gewissermassen zusammenzufassen, uns ein Gesammtbild von dem Seienden zu geben — *nicht* um uns dadurch über unsere eigene Stellung ins Klare zu bringen und unserem Leben Ziel und Richtung zu geben, sondern lediglich deshalb, weil wir angeblich ein absolutes, näher nicht definirbares und weiter nicht zurückführbares Bedürfnis haben ein solches Gesammtbild zu erreichen. Das Streben nach einem solchen Gesammtbild interessirt uns, und damit genug.

Diese Theorie von einem absoluten theoretischen Interesse, dessen Befriedigung ihr eigener Zweck wäre, steht in Zusammenhang mit der landläufigen Theorie von den drei höchsten, absolut wertvollen Zwecken des Menschenlebens, die alle Selbstzwecke sind und welche mit den feierlich klingenden, aber hohlen Wörtern „das Gute", „das Wahre" und „das Schöne" genannt werden. Es ist gar nicht zu verwundern, wenn die Denker des Altertums, deren Philosophiren doch natürlicherweise immer etwas von dem Charakter einer mythologischen Gedankendichtung haben musste, sich solcher unbestimmten und dunklen Begriffe bedienten, denn von ihnen kann man ja nicht die begriffliche Genauigkeit und Konkretheit im Ausdruck erwarten, wozu wir durch die psychologisch analysirende und naturwissenschaftlich exakte Methode so gründlich geschult sein sollten. Aber das ist zu verwundern, dass diese dunklen Abstraktionen Jahrhunderte hindurch und immer noch wiederholt werden, als ob sie einen bestimmten Gedankeninhalt hätten, was doch nicht der Fall ist. Es liesse sich noch entschuldigen, wenn sie nur in Festreden und bei ähnlichen Gelegenheiten, wo es weniger auf begriffliche Genauigkeit als auf „Knalleffekt" und akustischen Klang ankommt, verwendet würden. Aber man gebraucht sie auch in der Philosophie und hat sogar auf diese drei Wörter eine „Dreieinigkeitstheorie" gegründet, die geradezu eine axiomatische Geltung erreicht hat. Und doch sollte es jedermann klar sein, dass eine Gedankenoperation mit solchen unbestimmten und dunklen Be-

griffen ebenso willkürlich und resultatlos ist wie ein Krieg mit Bleisoldaten. Die Bleisoldaten werden weder verwundet noch getötet, der Stratege kann sie deshalb je nach Belieben vorwärts oder rückwärts schieben und so den Ausgang des Krieges selbst ganz willkürlich bestimmen. Ebenso willkürlich ist auch eine Gedankenoperation mit solchen unbestimmten und bis ins Unendliche dehnbaren Wörtern. Man kann denselben immer diejenige Bedeutung geben, die einem in dem betreffenden Zusammenhang am besten passt. Wird es in einem anderen Zusammenhang nötig etwas ganz Anderes unter demselben Wort zu verstehen, dann thut man es ganz einfach, und so kann man ganz willkürlich zu dem Resultate kommen, das man wünschte. Deshalb ist die Anwendung solcher dunklen und dehnbaren Begriffe schon an und für sich zu verwerfen, weil dadurch nur Verwirrung entsteht.

Aber ausserdem ist die ganze Theorie von den „drei absoluten Selbstzwecken“ ohne Begründung — ja man macht überhaupt nie den Versuch diese Theorie zu begründen. Man dekretirt nur ohne Weiteres, wie z. B. E. v. Hartmann: „wie die Schönheit sich Selbstzweck und weder einem theoretischen noch einem praktischen Zwecke dient, so ist auch die Wahrheit sich Selbstzweck, hat ihren Wert in sich und hat nicht nötig, ihren Wert erst dadurch zu legitimiren, dass sie einen Nutzen für das Leben oder die Kunst abwirft“. [1])

Wenn man so behauptet, das Menschenleben habe drei höchste Zwecke und noch ausserdem angeben zu können glaubt, welche diese Zwecke sind, so ist es im höchsten Grade wichtig zu wissen, ob diese Behauptung auch zutrifft. Wie kann man denn überhaupt entscheiden, welches der höchste Zweck oder welches die höchsten Zwecke des Menschenlebens sind? Der höchste Zweck kann nur ein absoluter Selbstwert sein, dessen Wert also

---

[1]) Aesth. II S. 443.

in sich selbst ist und von keinem anderen Werte abhängt. Der absolute Selbstwert wiederum kann uns nicht von aussen aufgezwungen werden, sondern der absolute Wert ist derjenige Wert, den unser Bewusstsein nach einer gründlichen und genauen Analyse als einen solchen anerkennt. Wie weiss man aber, welcher Wert von unserem Bewusstsein als der Absolute anerkannt wird? Das erfahren wir, wenn wir einen gründlichen Versuch mit uns selbst anstellen. Wir versuchen, welche Werte man wegdenken kann, ohne dass alle Rede von Wert und Unwert unmöglich wird. Und umgekehrt: welchen Wert man *nicht* wegdenken darf, wenn man noch von Wert und Unwert reden will. Hat man diesen Versuch richtig und gründlich angestellt, so ergiebt sich als Resultat, dass man alles Übrige wegdenken kann, ohne dass alle Rede von Wert und Unwert unmöglich wird, aber nicht die Fähigkeit der Lebewesen Lust und Unlust zu fühlen. Denn sobald wir annehmen, dass es nirgends Wesen gäbe, die Lust und Unlust fühlen könnten, merken wir, dass alle Rede von Wert und Unwert (und auch von Gut und Böse) sinnlos wird. Daraus ersehen wir, dass der einzige absolute positive Wert das Lustgefühl und der einzige absolute negative Wert das Unlustgefühl ist. Alles Übrige, was wertvoll ist, ist wertvoll nur deshalb, weil es irgendwo und irgendwann der Gemeinschaft der Lebewesen ein Plusquantum von Lust entweder unmittelbar oder erst auf langen Umwegen bringt.

Die Theorie von den drei absolut wertvollen Zwekken des Menschenlebens steht also ohne jede Begründung da, und mit ihr fällt auch die Theorie von dem absolut reinen theoretischen Interesse, dessen Befriedigung ihr eigener Zweck wäre.

Dass das theoretische Interesse, das Streben nach Erkenntnis nur der Erkenntnis halber kein Selbstzweck ist, das kann man schon daraus sehen, dass es uns gar nicht so sonderbar oder auch nur unmotivirt vorkommt, wenn einer nach der Berechtigung, nach dem Wert und der Bedeutung eines solchen Strebens fragt. Die Frage:

Warum sollen wir nach Erkenntnis streben, warum ist ein solches Streben wertvoll — und, ob es wertvoll ist — diese Fragen sind gar nicht absurd oder abnorm. Im Gegenteil, dieselben werden oft aufgeworfen — und was noch sonderbarer — eben diejenigen, welche die „Wahrheit“ für einen Selbstzweck erklären, suchen dieselben nach bestem Vermögen zu beantworten. Wäre nun aber die s. g. Wahrheit ein Selbstzweck, dann würde es uns höchst sonderbar vorkommen, wenn man nach ihrem Werte fragte, wie es uns sonderbar vorkommt, wenn einer uns fragt, warum das Lustgefühl wertvoll sei. Und auf eine solche Frage könnte man dann nichts Anderes antworten als: das Streben nach Erkenntnis oder Wahrheit ist wertvoll, weil es ein Streben nach Erkenntnis ist. Gerade so, wie man jetzt antwortet, wenn einer fragt, warum das Lustgefühl wertvoll sei: das Lustgefühl ist wertvoll, weil es ein Lustgefühl ist. Aber so antwortet man nicht auf die erstgenannte Frage. Sondern gewöhnlich sucht man das Streben nach Erkenntnis so zu rechtfertigen, dass man sagt: dieses Streben ist wertvoll deshalb, weil es uns eine hohe Befriedigung, einen edlen Genuss — also ein Lustgefühl — gewährt. Heisst das nun aber Selbstzweck? Wenn das Streben nach Erkenntnis seinen Wert darin hat, dass es Lust gewährt, dann hat es ja doch offenbar seinen Wert nicht in sich, ist kein Selbstwert und folglich auch kein Selbstzweck, sondern ein Mittel zur Lust.

Diejenigen, welche behaupten, der Endzweck der Philosophie sei der, dem reinen theoretischen Interesse zu dienen, und darin bestehe ihr Wert, meinen also auch eigentlich selbst nicht das, was sie sagen, sondern ihre Meinung ist eigentlich diese: der Endzweck der Philosophie ist dast Lustgefühl, das daraus entsteht, dass unsere Erkenntnis von dem Seienden zu einem Gesammtbild zusammengefasst wird. Hätte aber die Philosophie keine ernstere und wichtigere Aufgabe als eine ideale Neugier zu befriedigen und uns dadurch einen unmittelbaren Genuss zu bringen, dann wäre ihre Bedeutung und ihr Wert in der That ziemlich gering. Sie wäre dann nur eine

vornehme Art von Spiel, ein idealer Zeitvertreib. Man könnte sie dann keineswegs zu den wichtigen Bestrebungen, zu den Vitalinteressen der Menschheit rechnen, sondern besten Falls nur zu dem erlaubten Luxus, wenn sie näml. nicht mehr Zeit und Kraft in Anspruch nähme, als ein Luxus es thun darf. Dann wäre auch zum grossen Teil berechtigt die Geringschätzung und sogar der erbitterte Hohn, mit dem viele Laien von gesundem Verstand die Philosophie behandeln. Denn empörend muss es Einem vorkommen, wenn man bedenkt, dass Hunderte und Tausende von aufrichtigen Seelen ihre Hände vor Angst ringend nach dem Wege fragen und wie Verirrte im Nebel tasten und schwanken und bei jedem Schritte, den sie thun, sich zitternd fragen müssen, ob sie nicht eine falsche Richtung einschlagen.

Und unterdessen sitzen die gescheitesten Köpfe der Menschheit in ihren Studirstuben und Bibliotheken, beschäftigen sicht mit kleinlichen Spitzfindigkeiten und verschwenden ihre Zeit auf nichtige logische Akrobatenkunststücke und erklären noch dazu vornehm und kalt, dass ihre Gedankenarbeit selbstverständlich gar nichts mit unserer Seelennot zu thun habe. Sie wollen sich nur ein Gesammtbild vom Seienden konstruiren, weil diese Beschäftigung sie interessirt. Und die Resultate ihrer Gedankenarbeit teilen sie auch Anderen mit — *nicht* um ihnen eine tiefere und richtigere Auffassung davon zu geben, was es heisse ein Mensch zu sein, — sondern nur deshalb weil sie annehmen, dass es auch Andere interessiren könne zu erfahren, wie es irgend einem erfinderischen Geist gelungen ist, ein Gesammtbild von dem Seienden zu entwerfen.

Wenn nun jemand eine solche Beschäftigung unbedingt Philosophie nennen will, so kann man ihm das natürlich nicht verwehren, denn es steht ja jedem frei unter jedem Wort zu verstehen, was ihm beliebt, weil die Wörter doch in keinem organischen Zusammenhang mit den durch dieselben bezeichneten Begriffen stehen, sondern nur konventionelle Zeichen für gewisse Vorstellungskom-

plexe sind. Aber zwei Forderungen muss man an jeden denkenden Menschen stellen: 1) ein jeder muss klar und verständlich erklären können, was er unter einem Worte versteht, das er gebraucht; 2) ein jeder muss folgerichtig an der Bedeutung festhalten, die er einmal einem Worte gegeben hat, und die Konsequenzen bis zu Ende ziehen, die sich daraus ergeben.

Wenn also jemand den Versuch, zur Befriedigung des reinen theoretischen Interesses, d. h. der Neugier, ein Gesammtbild vom Seienden zu erreichen, Philosophie nennen will, so mag er es thun. Dann höre man aber auch auf eine solche Philosophie zu den *Vitalinteressen* der Menschheit zu rechnen und ihr einen bedeutsamen Platz und eine wichtige Rolle in dem geistigen Haushalt der Menschheit zuzuteilen. Man muss dann auch anerkennen, dass eine solche Philosophie nur ein Zeitvertreib und ein geistiger Sport ist, dem nur diejenigen Kraft und Zeit widmen können und dürfen, die daran einen Überfluss haben, wogegen man es nicht von denen verlangen kann, die mit den ernsten Aufgaben des Lebens genug zu thun haben.

Aber dies wird eben nicht anerkannt. Im Gegenteil, dieselben Gelehrten und Philosophen, die der Philosophie keinen anderen Zweck zuerkennen wollen als nur die Befriedigung des reinen theoretischen Interesses d. h. der Neugier — dieselben Philosophen handeln und reden doch immer so, als ob ihre Arbeit für die Menschheit höchst wichtig und bedeutungsvoll wäre. Weit entfernt etwas Unberechtigtes darin zu finden, dass viele Menschen ihr ganzes Leben dieser s. g. Philosophie widmen, haben sie auch dagegen nichts einzuwenden, dass der Staat selbst besondere Anstalten mit grossen Kosten unterhält, wo man „philosophirt“ und besondere Fachleute extra beruft und bezahlt, damit diese auch Andere in die Geheimnisse der Philosophie einweihen. Wenn man einmal alles dies in schönster Ordnung findet, dann ist man nicht berechtigt die Aufgabe der Philosophie so aufzufassen, wie man es thut.

Übrigens ist die Theorie von dem absolut reinen theoretischen Interesse als Endzweck der Philosophie und jeder Wissenschaft überhaupt in Bezug auf ihre Entstehung leicht zu erklären. Sie verdankt ihre Enstehung zweien Faktoren: einer Motivverschiebung und einer Begriffsverschiebung.

Ursprünglich sind wohl alle darüber im Klaren gewesen, dass jedes Streben danach, das Seiende zu verstehen und unsere eigene Stellung mitten in demselben aufzufassen, doch letzten Endes nur darauf hinausläuft unser eigenes Leben in richtige Bahnen zu lenken. Aber nachdem man sich einmal in diese Arbeit vertieft hat, folgt aus der monarchischen Einrichtung unseres Bewusstseins, dass die Arbeit selbst und ihr Endzweck nicht beide zugleich in voller Klarheit haben im Bewusstsein sein können, sondern je mehr man sich in die Arbeit vertieft hat, desto mehr hat der Gedanke an den Endzweck derselben zurückweichen müssen. Der Vorgang ist ein ganz ähnlicher, wie bei allen Motivverschiebungen, von welcher Erscheinung wohl der Geizige das populärste Beispiel ist. Es kann ja keinen vernünftigen Menschen geben, der es nicht wüsste, wenn er nur einmal darüber nachdenkt, dass das Geld an und für sich eigentlich keinen Wert hat, sondern dass sein Wert darin besteht, dass man dadurch so viel Anderes bekommen kann. Dennoch giebt es bekanntlich viele Menschen, die so leben und handeln, als ob sie dies nicht wüssten: sie sammeln nur Geld auf Geld und leben selbst arm uud elend ihr ganzes Leben hindurch. Ursprünglich, als sie anfingen Geld zu sammeln, waren sie wohl darüber im Klaren, dass es nur ein Mittel ist, und vielleicht wussten sie auch das ganz genau, wohin sie damit kommen wollten. Aber je mehr sie sich in das Sammeln vertieften, desto weiter wich bei ihnen der Gedanke an den Zweck des Sammelns zurück, bis das Sammeln selbst zum eigenen Zweck wurde.

Einer ganz ähnlichen Motivverschiebung verdankt die Theorie von der „Erkenntnis nur der Erkenntnis halber“ ihre Entstehung. Doch ist die Motivverschiebung

nicht allein im Stande vollständig zu erklären, wie man zu einer so paradoxen Theorie hat kommen können. Die Motivverschiebung erklärt wohl, wie man den Endzweck alles Philosophirens und aller Forschung hat vergessen können, sie erklärt aber nicht, wie es möglich gewesen ist, dass man das Vorhandensein eines solchen Endzweckes bewusst hat ausdrücklich leugnen können. Dafür giebt es eine andere Erklärung, näml. die folgende.

Es hat immer kurzsichtige Menschen gegeben, die nicht im Stande sind entferntere Zwecke zu sehen. Diese Menschen sind darüber wohl im Klaren gewesen, dass die Philosophie, wenn sie eine höhere Bedeutung und einen grösseren Wert beansprucht, uns behülflich sein muss das Menschenleben tief aufzufassen und richtig zu leiten. Manche philosophische Untersuchung trägt nun aber so mittelbar und auf so langen Umwegen zu diesem Zwecke bei, dass ein bedeutender Grad von Fernblick dazu gehört um einzusehen, dass sie es doch thut. Diesen Fernblick haben nun, wie gesagt, viele tüchtige Menschen von sonst gesundem Verstande oft nicht, und deshalb haben sie von der Philosophie allzu direkte Erfolge, eine allzu krasse und philiströse Nutzanwendung verlangt. Wo die Philosophen solchen Forderungen ihr Ohr haben neigen wollen und es versucht haben, die Resultate ihrer Gedankenarbeit direkter für das Leben anwendbar zu machen, als sie es ihrer Natur nach sein können, da hat sich die Philosophie sehr oft zu einem krassen Nutzartikel, zu einer albernen, philiströsen Lebensweisheit erniedrigt. — Das Falsche und das Verderbliche an einer solchen Richtung haben nun wiederum Andere klar erkannt und tief empfunden und haben es für ihre Pflicht gehalten solche Tendenzen, wo sie sich nur bemerkbar gemacht haben, immer energisch zu bekämpfen. Gegen eine solche kurzsichtige Nutzanwendungsmanie hat man mit Recht betonen müssen, dass die Aufgabe der Philosophie viel weittragender, höher und bedeutungsvoller, zugleich aber auch viel fernwirkender ist, als nur direkte Lebensregeln aufzustellen, Ratschläge und Winke für schwierige Einzelfälle

des täglichen Lebens zu geben und überhaupt als bürgerliche Lebensweisheit zu dienen. Wer die Philosophie nicht erniedrigen und profaniren will, der muss die Geduld und den Fernblick eines Neubauers haben. Ein verständiger Neubauer opfert oft viel Mühe und Kosten um einen Morast in der Nähe seiner Äcker zu trocknen, obgleich er sehr gut weiss, dass dieser Morast niemals Korn tragen und ihm mit direkten Erfolgen lohnen wird. Aber er weiss, dass diese Trocknungsarbeit ihm noch nach Jahren unmittelbar dadurch nutzen wird, dass sie den Frost vertreibt und das Wachstum seiner Äcker steigert. So strebt auch nicht der echte Philosoph in erster Linie nach direkt anwendbaren Lebensregeln und nach praktischer Lebensweisheit, sondern sein Streben geht darauf hinaus die Stellung des Menschen im Weltganzen *im Allgemeinen* klar zu machen, denn eben dadurch wird auch das Ziel und die Richtung des Lebens am besten klar und dann auch die richtige Entscheidung in Einzelfragen gefunden, wenn man einmal über die Hauptgesichtspunkte im Klaren ist.

Alles dies hätte man mit vollem Recht hervorheben müssen. Aber, wie gewöhnlich, ist man auch in diesem Fall nicht da stehen geblieben, wo man es hätte thun sollen. Sondern um das Verkehrte und das Verderbliche in solchen kurzsichtigen Nutzanwendungstendenzen recht handgreiflich zu machen hat man sich zu dem Paradoxon hinreissen lassen: die Philosophie d. h. das Streben danach, Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden zu begreifen habe keinen noch höheren Zweck, sondern sei ein Selbstzweck! Wir suchen das Seiende zu verstehen, nur um es zu verstehen, und weiter nichts. — Und so glaubt man die Idealität und die Würde der Philosophie und der Wissenschaft überhaupt am besten sicher gestellt zu haben.

Die Entstehung dieser Theorie ist also leicht zu erklären. Trotzdem hat man allen Grund mit Nachdruck darauf aufmerksam zu machen, wie falsch und paradox sie ist, da man sich dessen doch oft nicht bewusst zu sein

scheint, sondern sehr allgemein dem Dogma „Erkenntnis der Erkenntnis halber“ huldigt.

Nun könnte freilich jemand die Frage aufwerfen, ob sich die hier dargestellte Anschauung von der Aufgabe der Philosophie und die allgemein herrschende in der Praxis so wesentlich von einander unterscheiden und ob es nicht ziemlich unmotivirt und vielleicht sogar etwas naiv ist so energisch darauf zu bestehen, dass die herrschende Anschauungsweise in dieser Hinsicht so falsch und verderblich sei. Man könnte näml. darauf hinweisen, dass auch diejenigen, welche der Philosophie keinen entfernteren Zweck zugestehen als nur die Befriedigung des theoretischen Interesses, des reinen Erkenntnistriebes, doch aufrichtig und ernsthaft bestrebt sind, Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden verstehen zu lernen. Und andererseits können, wie schon hervorgehoben, auch diejenigen, welche den Endzweck der Philosophie darin erblicken, dass sie uns das Menschenleben richtig zu leiten lehrt, beim Philosophiren selbst nicht beständig an diesen höchsten Zweck denken, sondern ihr Bestreben geht in erster Linie nur darauf hinaus, Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden so allseitig und so tief wie möglich verstehen zu lernen. Wenn dem so ist, so könnte es scheinen, dass die hier vertretene Anschauung und die allgemein herrschende in der Praxis doch ziemlich genau auf dasselbe hinauslaufen. Und man könnte hinzufügen: theoretisch betrachtet ist die herrschende Anschauung vielleicht nicht ganz richtig, es ist aber doch gut daran festzuhalten, weil sie ein vorzügliches regulatives Prinzip ist, in dem Sinne näml., dass die Idealität und Würde der Philosophie dadurch am besten bewahrt wird, wenn man sie nur zur Befriedigung des reinen Erkenntnistriebes treibt und an keine entfernteren Zwecke dabei denkt, auch angenommen, die Philosophie hätte einen noch höheren Zweck.

Um das Falsche und das Verderbliche in der herrschenden Anschauung von der Aufgabe der Philosophie

einzusehen, braucht man nur an ganz gewöhnliche Fälle des täglichen Lebens zu denken. Wenn ein Seekapitän mit seinem Schiff von Helsingfors nach New-York fahren will, so ist es wohl wahr, dass er nicht sogleich in Helsingfors den Kurs auf New-York stellt, sondern er kann zu Anfang und auch oft später in einer Richtung fahren, die derjenigen nach New-York gerade entgegengesetzt ist. Auch braucht er nicht die ganze Zeit bei sich zu wiederholen: ich will nach New-York, ich will nach New-York, sondern es kann Stunden geben und es giebt solche, wo er gar nicht an das Endziel seiner Reise denkt. Aber sinnlos wäre es doch zu behaupten, dass er dieses Endziel auch gar nicht zu wissen brauche oder dass er es einmal wirklich vergessen dürfe. Denn wenn er es wirklich vergässe, dann könnte er schon von Kopenhagen nach dem Nordcap hin abweichen oder vom Englischen Kanal nach Gibraltar oder nach einer beliebigen anderen Richtung. Er muss also, um ans Ziel zu kommen, *zu jeder Stunde, wo es nötig wird*, darüber vollständig im Klaren sein, wenn er auch nicht beständig daran zu denken braucht, sondern hauptsächlich nur an wichtigen Wendepunkten. Sobald der Kurs wiederum einmal richtig gestellt ist, darf er bis zum nächsten Wendepunkt an andere Dinge denken.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Philosophie und mit aller wissenschaftlichen Forschung. Auch dabei braucht man nicht zu jeder Stunde so ängstlich daran zu denken, wohin man mit seiner Arbeit letzten Endes kommen will. Im Gegenteil setzt eine erfolgreiche Forschung eine vollständige Vertiefung nur in die Arbeit selbst voraus, wobei der Gedanke an den Endzweck derselben naturgemäss mehr oder weniger zurückweichen muss. Dennoch darf man den Endzweck niemals wirklich vergessen, noch weniger sich so schwer verirren, dass man die Arbeit selbst für ihren eigenen Zweck hält. Der Endzweck muss uns wieder vollständig klar und bewusst sein, sobald es gilt die Richtung aufs Neue zu bestimmen. Vor allem muss man aber dann, wenn man sich eine Aufgabe stellt und den Arbeitsplan entwirft, voll-

ständig darüber im Klaren sein, wohin man mit seiner Arbeit zunächst und wohin letzten Endes kommen will. Ist diese Bedingung nicht erfüllt, dann verschwendet man seine Zeit und Kraft in fruchtlosen und bedeutungslosen Beschäftigungen, „giebt seine Arbeit da, wo kein Lohn ist“, wie es leider so oft in der Philosophie und auch in anderen Wissenschaften geschieht. Und alles dies kommt eben daher, weil man sich nicht über den Endzweck der Forschung im Klaren ist. Deshalb ist es wohl motivirt an diesen Endzweck alles Philosophirens sich und andere beständig zu erinnern, und sogar mitten in der Arbeit muss man sich oft so zu sagen losreissen und sich die Frage vorlegen: wohin wollte ich nun wieder mit all diesem? Thut man das nicht, dann verschwindet der Gedanke an den Endzweck sehr leicht aus dem Bewusstsein, und die Arbeit schlägt eine falsche Richtung ein, artet in leere Spielerei und Liebhaberei aus und wird für die Menschheit fruchtlos und bedeutungslos.

Deshalb scheint es mir so äusserst wichtig schon in der Definition der Philosophie den Endzweck derselben mit Nachdruck zu betonen. Man darf niemals vergessen, dass die Philosophie ein rationelles Streben ist über Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden ins Klare zu kommen, um eine richtige Auffassung von unserer eigenen Stellung im Weltganzen zu erreichen und unser Leben danach einrichten zu können.

Diese Definition ist jedoch nicht im Stande den Begriff der Philosophie nach jeder Richtung hin vollständig klar zu machen. Es ist noch nötig besonders darzulegen, wodurch sich die Philosophie von den Einzelwissenschaften und wodurch sie sich von der Religion unterscheidet. Diese beiden Fragen können wir nur in den Hauptzügen ganz kurz berühren.

Was zuerst das Verhältnis zwischen der Philosophie und den Einzelwissenschaften betrifft, so scheint es mir, dass zwischen ihnen eigentlich kein scharfer *Art*unterschied, sondern vielmehr nur ein *Grad*unterschied besteht, ein

Gradunterschied, der jedoch tief genug ist, um eine Unterscheidung sowohl in der Theorie als auch in der Praxis zu ermöglichen und zu rechtfertigen.

Zwar ist die höchste Aufgabe jeder Wissenschaft dieselbe wie die der Philosophie, näml. uns Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden so allseitig und tief verstehen zu lehren wie möglich, damit unsere eigene Stellung im Weltganzen möglichst klar werde. Der Unterschied besteht nur darin, dass diejenigen Fragen, welche die Philosophie behandelt, viel weittragender und allgemeiner sind, und ihre Lösung nach der einen oder nach der anderen Richtung viel tiefer und wesentlicher auf die Art und Weise wirkt, wie wir unsere Stellung auffassen und unser Leben einrichten, als die Lösung derjenigen Fragen, mit welchen die Einzelwissenschaften sich beschäftigen. Ein Zoologe, der Insekten mikroskopirt, ein Botaniker, der Flechten untersucht, ein Historiker, der in staubigen Archiven alte Handschriften entziffert, die auf den Gang irgend eines historischen Ereignisses Licht werfen — alle diese Forscher beleuchten das Seiende nach irgend einer Seite hin und jeder auf seine Weise. Aber es ist leicht einzusehen, welch verschwindend kleinen und entfernten Einfluss die Resultate ihrer Forschungen darauf haben, wie wir unsere Stellung auffassen und unser Leben einrichten. Setzt man neben diese Fragen z. B. die Hauptfragen der Ethik, die Frage danach, was sittlich und was unsittlich ist, oder die Fragen der Religionsphilosophie oder irgend einer anderen philosophischen Disciplin, — um gar nicht von den eigentlichen metaphysischen Fragen zu reden, — so merkt man sogleich, dass der Unterschied handgreiflich ist. Von der Art und Weise, wie wir diese letztgenannten Fragen lösen, hängt in sehr fühlbarem Grad die Auffassung von unserer eigenen Stellung und die Einrichtung unseres Lebens ab.

Jetzt könnte aber jemand folgenden Einwand machen. Wenn die philosophischen Fragen sich nur dadurch von denjenigen der Einzelwissenschaften unterscheiden, dass die Lösung der erstgenannten einen fühlbareren Einfluss

darauf hat, wie wir unsere Stellung auffassen und unser Leben einrichten, so muss man fragen: wo liegt die Grenze? Wie tief und wie wesentlich muss die Lösung einer Frage auf die Einrichtung unseres Lebens einwirken um eine philosophische Frage zu sein?

Es ist natürlich unmöglich eine scharfe Grenze in dieser Hinsicht zu ziehen. Eine solche ist aber auch in der Praxis nicht nötig. Der Eine kann zur Philosophie etwas mehr Fragen rechnen, der Andere etwas weniger, ohne dass dadurch an der Aufgabe, Stellung und Natur der Philosophie etwas Wesentliches geändert wird. Und übrigens, die Ansichten darüber, welche Fragen weittragend genug sind und einen genügend tiefen und wesentlichen Einfluss auf unsere Weltanschauung haben um zur Philosophie zu gehören — die Ansichten darüber können bei gesund denkenden Menschen nicht so sehr divergiren, wenn man nur einmal darüber im Klaren ist, dass eben die Allgemeinheit der Fragen entscheidet, welche zur Philosophie gehören, welche nicht.[1])

Der oben angegebene Unterschied zwischen der Philosophie und den Einzelwissenschaften lässt uns jedoch in vielen Fällen im Stich. Derselbe ist nicht im Stande das Verhältnis allein vollständig klar zu machen. Es giebt zahlreiche einzelwissenschaftliche Fragen, deren Lösung geradezu in einem eminenten Grade auf die Stellung des Menschen im Weltganzen Licht geworfen und

---

[1]) Es giebt wohl Fälle, die sehr gut zu einer solchen Vermutung Anlass geben könnten, dass die Ansichten darüber, welche Fragen allgemein und tiefgreifend sind, sehr divergiren. Einige sprechen ja von der „Philosophie der Tracht", von der „Philosophie des Metaphorischen" u. s. w. Wenn nun auch hier die Allgemeinheit der Fragen die Benennung „Philosophie" veranlasst, dann muss man wohl sagen, dass es eine höchst „originelle" Auffassung von der „Allgemeinheit" ist. Solcher Sprachgebrauch — oder viel richtiger Sprach*miss*brauch — ist aber wahrscheinlich nicht so zu erklären, dass die Betreffenden die von ihnen behandelten Fragen für „allgemein" und deshalb philosophisch hielten, sondern sie haben wohl überhaupt nicht näher darüber nachgedacht, was sie mit der Benennung „Philosophie" meinen.

besonders das Leben der Menschen in vieler Hinsicht in neue Bahnen gelenkt hat. Es ist nicht nötig andere Beispiele anzuführen als nur z. B. die Erfindung der Dampfkraft, um einzusehen, wie die Lösung einer einzelwissenschaftlichen Frage in dem Leben der Menschen eine vollständige Umwälzung herbeiführen kann. Und doch wird es wohl niemandem einfallen den Erfinder der Dampfkraft einen Philosophen zu nennen, wie auch wohl darüber keine Uneinigkeit herrscht, ob die übrigen wichtigen naturwissenschaftlichen Erfindungen und Entdeckungen zur Philosophie gehören. Es muss also ausser dem oben angeführten noch ein weiteres Merkmal geben, wodurch sich die philosophischen Fragen von den einzelwissenschaftlichen unterscheiden. Dieses Merkmal scheint mir darin zu bestehen, dass die philosophischen Fragen von uns, jedem einzeln, eine persönliche Entscheidung verlangen, was mit den einzelwissenschaftlichen Fragen nicht der Fall ist. Die letztgenannten können so wichtig und tiefgreifend sein, wie sie wollen, und ihre Lösung kann in dem Leben der Menschen eine noch so grosse Umwälzung herbeiführen, sie werden doch mehr oder weniger den Spezialisten überlassen und werden nicht allen zu einer persönlichen Angelegenheit, die jeden einzelnen persönlich anginge. Eine Errungenschaft in irgend einer Einzelwissenschaft berührt und interessirt wohl immer eine grosse Menge von Menschen — ja oft sogar die ganze Menschheit zusammengenommen, — aber so zu sagen äusserlich, nicht jeden einzelnen innerlich und persönlich. Dieselbe kommt gewöhnlich so ganz von selbst, beinahe mechanisch, der Menschheit zugute, ohne dass jeder Mensch einzeln zu derselben persönlich Stellung zu nehmen brauchte.

Ganz anders verhält es sich mit den philosophischen Fragen. Zwar tragen auch zu deren Lösung gewöhnlich einige hochbegabte Geister am meisten bei. Aber die von diesen gefundene Lösung kommt nicht von selbst, nicht äusserlich und mechanisch Anderen zugute, sondern ein jeder, der die neugewonnene Wahrheit für sein eigenes

Leben fruchtbar machen will, muss eben persönlich sich in die Frage vertiefen, die Lösung persönlich wenigstens nachfinden, nicht nur als fertig sich aneignen, die Gründe pro et contra persönlich prüfen und danach die Wahl treffen. Erst dann kann die neugewonnene Wahrheit für ihn lebendig werden und auf sein Leben gestaltend und richtunggebend einwirken.

Um das Gesagte kurz zusammenzufassen, unterscheidet sich also die Philosophie von den Einzelwissenschaften dadurch, dass die philosophischen Fragen 1) immer eine persönliche Entscheidung von uns verlangen, was die einzelwissenschaftlichen Fragen nicht thun; und 2) die Lösung der philosophischen Fragen hat einen fühlbaren und wesentlichen Einfluss darauf, wie wir unsere Stellung auffassen und unser Leben einrichten, was wiederum nicht in der Regel mit den einzelwissenschaftlichen Fragen der Fall ist.

Aber noch nach einer anderen Richtung hin muss der Begriff der Philosophie näher erläutert und abgegrenzt werden. Es muss noch dargelegt werden, in welchem Verhältnis die Philosophie zur Religion steht. Dass diese beiden Hauptseiten des Menschenlebens viel Gemeinsames haben, ist einleuchtend. Das Endziel, das beiden Bestrebungen vorschwebt, ist ja im Grunde dasselbe. Ebenso wie die Philosophie, will auch die Religion uns über unsere eigene Stellung im Weltganzen ins Klare bringen und unser Leben auf eine, von religiösem Gesichtspunkte aus richtige Weise leiten und einrichten. Aber es ist auch nicht schwer einzusehen, dass diese beiden sich zugleich wesentlich von einander unterscheiden. Die Philosophie — in unserem Sinne genommen — ist unbestreitbar ein viel umfassenderer Begriff und ihre Aufgabe weittragender als die der Religion. Wenn die Religion über ihr eigenes Gebiet nich hinausgehen will, besteht ihre Aufgabe hauptsächlich nur darin, eine einzige Frage — aber auch die wichtigste aller Fragen — zu lösen, näml. die Frage: in welchem Verhältnis stehen wir zu dem obersten Weltprinzip? Diese Frage ist die Centralfrage unserer Welt-

anschauung, und von der Art und Weise, wie wir sie lösen, hängt in sehr hohem Grade auch die Lösung vieler anderen Fragen — ja sogar unsere ganze Weltanschauung — ab. Aber doch ist unsere Weltanschauung keineswegs fertig, wenn wir diese Frage gelöst haben, sondern wir müssen noch zahlreiche andere Fragen lösen, von denen viele in einem sehr entfernten Zusammenhang mit jener Centralfrage stehen. Und wenn dem so ist, hat man keinen Anlass zu behaupten, dass die Religion die Philosophie überflüssig mache, ebenso wenig wie auch das Gegenteil zutrifft. In beiden arbeitet man wohl zur Lösung derselben grossen Aufgabe, aber während die Religion sich nur mit dem Centrum unserer Weltanschauung beschäftigt, bleibt die weitausgedehnte Peripherie derselben der Philosophie überlassen.

Aber ausser diesem Verhältnis, das wohl am besten ein Koordinationsverhältnis genannt werden könnte, besteht zwischen der Philosophie und der Religion ein anderes Verhältnis, welches wohl Subordinationsverhältnis genannt werden müsste. Und zwar ein Subordinationsverhältnis in dem Sinne, dass die Philosophie der subordinirende, die Religion der subordinirte Teil ist, was jedoch keineswegs ein Werturteil in sich einschliesst. Wie hoch man näml. auch die Religion schätzen mag und eine wie dominirende Stellung man ihr auch einräumen will, jedenfalls steht es ausser Zweifel, dass sie nicht allein unser ganzes geistiges Wesen in Anspruch nehmen kann und darf. Neben ihr existiren andere Bestrebungen und Interessen, die wohl nicht ebenso wichtig sind, aber immerhin wichtig genug, um eine ernsthafte Beachtung und bedeutsame Stellung in unserem geistigen Haushalt zu verdienen. Sobald dem nun einmal so ist, sehen wir uns genötigt in Überlegung zu ziehen und darüber zu entscheiden, welche Stellung die Religion neben anderen Vitalinteressen des Menschen in unserem geistigen Haushalt einnehmen darf, und in welchem Verhältnis sie zu jenen anderen steht, um die verschiedenartigen Bestrebungen unseres Geistes zu einem harmonischen Ganzen ver-

binden zu können. Die Überlegung und Entscheidung dieser Frage kann nicht zu den eigenen Aufgaben der Religion gehören, sondern fällt ausserhalb ihres Gebiets, und ist eben ein rein philosophisches Problem.

Aber das Subordinationsverhältnis zwischen der Religion und der Philosophie hat ausser dieser äusseren Seite noch eine innere. Auch nicht der Inhalt der religiösen Überzeugung kann ein abgesondertes und von allen übrigen Überzeugungen unabhängiges Gebiet unseres Geistes bleiben, sondern derselbe muss mit unseren übrigen Überzeugungen zu einem Ganzen einverleibt werden, denn erst dann kann eine harmonische, widerspruchslose Weltanschauung entstehen. Aber wiederum kann diese Einverleibung der religiösen Überzeugung mit den übrigen Teilen unserer Weltanschauung nicht der Religion selbst zufallen, sondern auch sie gehört zu den Aufgaben der Philosophie.

Schon diese Gesichtspunkte zeigen zur genüge, dass die Philosophie und die Religion sich klar und bestimmt von einander unterscheiden.

Damit wäre nun der Begriff der Philosophie im Wesentlichen klargemacht und ihr Verhältnis zu den Grenzbegriffen, mit denen sie oft verwechselt wird, kurz angedeutet.

Nun ist es aber wahrscheinlich, dass Viele gegen die Art und Weise, wie die Philosophie hier aufgefasst worden ist, einen wenigstens in ihren eigenen Augen wichtigen Einwand machen möchten. Die hier vertretene Auffassung von der Philosophie, würden Viele sagen, ist wohl verständlich und folgerichtig, für den gesunden Verstand im Grossen und Ganzen auch annehmbar. Diese Auffassung hat aber einen grossen Nachteil: sie führt zu einer solchen Konsequenz, dass die Philosophie, so verstanden, *keine Wissenschaft* mehr sein kann.

Was soll man auf einen solchen Einwand erwidern? Zuallererst würde ich dazu bemerken, dass die Frage, ob die Philosophie eine Wissenschaft sei oder nicht, nur eine Rubrizirungsfrage und deshalb ziemlich bedeutungslos

ist. Wenn man nur einmal weiss, was man unter Philosophie versteht und welche Aufgabe dieselbe hat, dann ist es ja im Grunde eine Formfrage, zu welcher Gruppe von menschlichen Thätigkeiten man sie rechnen will. Eine Thätigkeit kann ja sehr gut berechtigt und wertvoll sein, ohne dass sie darum Wissenschaft zu sein braucht. Aber eben darauf kommt es auch an, dass man wisse, ob die Philosophie, auf unsere Weise verstanden, eine berechtigte, wertvolle, vielleicht sogar eine notwendige Bestrebung ist, oder ob sie im Gegenteil von geringem Wert, wertlos oder vielleicht sogar verderblich und deshalb unberechtigt ist. Wenn man nur in diesem Punkt einig ist, dann bedeutet die Uneinigkeit in der Rubrizirungsfrage daneben äusserst wenig. — Die Beantwortung dieser wichtigsten Frage ist nun wiederum schon in dem Vorangegangenen enthalten. Wenn man die Philosophie einmal so versteht, dass sie ein Streben ist, unsere Stellung im Weltganzen richtig aufzufassen, um unser Leben danach einrichten zu können, so scheint es beinahe unmotivirt zu fragen, ob ein solches Streben berechtigt und wertvoll ist. Natürlich kann man die Berechtigung und den Wert eines solchen Strebens auch in Abrede stellen. Warum nicht? Man kann ja alles in Abrede stellen. Nur muss man dann die Konsequenzen offen anerkennen, zu denen ein solcher Standpunkt führt. Wer es für unnötig und unberechtigt hält danach zu streben, unsere Stellung mitten unter den Erscheinungen richtig aufzufassen, um unser Leben danach einrichten zu können, der stellt sich damit in logischer Hinsicht auf einen Standpunkt des vollständigen Nihilismus, wo alles Denken und alles Handeln nach Vernunftgründen unmöglich wird. Von einem solchen Standpunkt aus betrachtet ist natürlich jede Philosophie wertlos. Aber auch alles Übrige ist dann wertlos, und es ist ganz einerlei, wie man denkt, lebt und handelt. Auf einen solchen nihilistischen Standpunkt kann ein ernster Mensch sich niemals stellen, denn das Leben selbst wird dann unmöglich — und dieses ist immer das letzte Argument. Diejenigen, welche ernst leben, haben allzu oft und allzu

schmerzlich empfinden müssen, welchen schweren inneren Kampf die Entscheidung in vielen Lebensfragen von uns verlangt, und wie teuer man einen einzigen Fehltritt, einen einzigen Fall, wo man eine falsche Richtung wählte, oft bezahlen muss, um klar zu erkennen, wie notwendig es ist, seine Stellung mitten unter den Erscheinungen nach bestem Vermögen richtig aufzufassen zu suchen. Wenn dem nun aber einmal so ist, dann ist die Philosophie nicht nur ein berechtigtes und wertvolles Streben, sondern eines von den wertvollsten und unentbehrlichsten des Menschengeistes.

Auch dies können nun viele zugeben, aber doch darauf bestehen, dass eine so aufgefasste Philosophie keine Wissenschaft ist, und diesem Umstand eine solche Bedeutung beilegen, dass die Auffassung, die zu einer solchen Konsequenz führt, sich ihrer Ansicht nach dadurch unannehmbar und beinahe absurd erwiesen hat. Sie wollen die Berechtigung und den Wert des Strebens nach einer Weltanschauung keineswegs in Abrede stellen, im Gegenteil sind sie darüber vollständig einig, dass man nicht ernst und vernünftig leben kann ohne über die Stellung des Menschen mitten im Seienden im Klaren zu sein. Aber dieses Streben, Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden zu verstehen um danach sein Leben einzurichten ist eine Privatsache, sagen sie. Ein jeder mag in dieser Hinsicht nach eigener Überzeugung verfahren, denn man kann doch niemals bindend beweisen, dass eine einzige Weltanschauung die alleinrichtige und alle übrigen falsch wären. Deshalb müssen die Weltanschauungsfragen der persönlichen Entscheidung des Einzelnen überlassen werden. Und wenn nun die Philosophie darin bestände, Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden richtig zu verstehen, um das Leben danach einrichten zu können, so wäre sie auch eine Privatsache und keine Wissenschaft.

Um die Bedeutung dieses Einwandes richtig zu würdigen, muss man wissen, was man „Privatsache" und was man „Wissenschaft" nennt, und ob die Philosophie eine

„Privatsache“ in einem solchen Sinne ist, dass sie nicht mehr Wissenschaft sein kann.

Die Philosophie ist wohl eine Privatsache in dem Sinne, dass sie eine persönliche Angelegenheit ist. Das ist ja schon oben besonders hervorgehoben. Aber dies ist durchaus nicht so zu verstehen, dass es ziemlich einerlei wäre, welchen Standpunkt man in den philosophischen Fragen wählt, und dass die eine Weltanschauung ebenso richtig wäre wie die andere. Im Gegenteil, auch in den philosophischen Fragen ist man vollständig berechtigt von falschem und richtigem Standpunkt zu sprechen. Nur sind die Beweise auf diesem Gebiete gewöhnlich nicht formal so bindend wie auf vielen anderen Gebieten, die unsere ganze Persönlichkeit nicht so tief berühren. Auch kann man die Richtigkeit oder Falschheit eines philosophischen Standpunktes oft nicht a priori, sondern erst a posteriori nachweisen. Die Falschheit eines Standpunktes wird oft erst dann handgreiflich, wenn man sich auf denselben gestellt und sein Leben danach eingerichtet hat. Auch ist, um in den philosophischen Fragen zu einem richtigen Standpunkt zu kommen, eine grössere und strengere Ehrlichkeit mehr vonnöten als anderswo. Das philosophische Denken stützt sich näml. meistens auf die Thatsachen unseres Innenlebens, und diese Thatsachen können viel leichter tendenziös und falsch gedeutet werden als die Thatsachen der Aussenwelt. — Aber alles dies ist nun durchaus nicht so zu verstehen, als wäre der eine Standpunkt in den philosophischen Fragen ebenso richtig wie der andere oder dass alle Beweisführung und alles Wählen nach Gründen in der Philosophie ausgeschlossen und die Entscheidung vielmehr nur eine Geschmackssache wäre. Im Gegenteil, in der Philosophie muss und darf nur nach Gründen gewählt werden. Der Unterschied besteht nur darin, dass diese Gründe in der Philosophie gewöhnlich nicht so handgreiflich sind wie in vielen anderen Wissenschaften.

Auch ist die Philosophie keine Privatsache in dem Sinne, dass jeder nur in seiner Ecke, um andere Men-

schen unbekümmert, seine Weltanschauung fertig machte und sobald sie fertig ist, dieselbe nur für sich allein behielte. Wer es nur ein Mal im Ernst versucht hat in einer einzigen philosophischen Frage zu einem festen Standpunkt zu kommen, der hat bald eingesehen, wie wenig er auszurichten vermag, solange er nur auf seine eigene Gedankenarbeit angewiesen ist. Er sieht sich wie in einer grenzenlosen Wüste, wo nirgends ein Weg zu finden, wo es überall unklar und dunkel ist. In dieser und jener Frage kann auch ein einzelner Mensch nur mit seiner eigenen Gedankenarbeit über vieles ins Klare kommen, aber doch kaum eine ganze Weltanschauung fertig bringen. Auch das Menschenleben selbst ist allzu kurz, so dass schon deshalb alles halbfertig bleiben muss, wenn man alles von Anfang beginnen will ohne sich auf Vorgänger zu stützen. Darum sieht auch jeder ein, der es einmal in vollem Ernste versucht hat in irgend einer Lebensfrage zur Klarheit zu kommen, wie notwendig es ist, davon Kenntnis zu nehmen, was andere Menschen vor ihm und wieder andere zu seiner eigenen Zeit über dieselbe Frage gedacht haben. In ihre Ansichten und deren Gründe vertieft er sich gewissenhaft, vergleicht ihre Resultate mit seinen eigenen und kontrollirt und komplettirt diese mit jenen. Und wenn er dann nach einer solchen gewissenhaften Gedanken- und Forschungsarbeit zu einem festen Standpunkt gekommen zu sein glaubt, fällt es ihm auch nicht einen einzigen Augenblick ein, dass seine Überzeugung nur seine eigene Privatsache wäre, die er nur für sich selbst behalten darf, sondern er fühlt eine unabweisliche Pflicht und beinahe ein instinktives Bedürfnis, dieselbe auch Anderen mitzuteilen und annehmbar zu machen.

Wenn nun aber die Weltanschauung so gebildet wird, wenn die Zusammenwirkung dabei eine so wesentliche Rolle spielt, dass man weder zu derselben allein kommen noch dieselbe allein für sich behalten kann — was hat es dann für einen Sinn zu sagen, die Philosophie sei eine Privatsache und könne deshalb keine Wis-

senschaft sein? Worin besteht denn die Wissenschaftlichkeit der Forschung, wenn nicht eben darin, dass ich die Resultate meiner eigenen Erfahrung und Gedankenarbeit mit den Resultaten anderer Menschen — der Vorgänger so wie der Zeitgenossen — vergleiche, gegenseitig kontrollire und komplettire? Das Wesen der Wissenschaft besteht in so hohem Grade eben darin, dass man die Wissenschaft selbst kurz nur organisirte und möglichst allseitig und genau kontrollirte Erfahrung nennen kann.

Aber nach dieser Forderung verfährt eben auch derjenige, welcher rationell und methodisch philosophirt, d. h. danach strebt seine eigene Stellung mitten im Seienden richtig zu verstehen. Er stützt sich auf seine eigene Gedankenarbeit, so weit diese ihm helfen kann, und kontrollirt und komplettirt seine eigenen Resultate mit denjenigen anderer Menschen.

Der Grund dazu, warum so viele eine solche Philosophie, wie wir sie dargelegt haben, nicht als Wissenschaft anerkennen zu dürfen glauben, besteht wohl darin, dass sie einen falschen Begriff von der Wissenschaft haben. Es ist dies einer von den allgemeinen, wichtigen Begriffen, die äusserst dringend einer gründlichen Revision bedürften, weil sie im allgemeinen Sprachgebrauch und im Bewusstsein der Menschen so stark verschoben sind, dass ihre Bedeutung gar nicht mehr die richtige ist. In diesem Zusammenhang kann natürlich eine solche Revision des Begriffes „Wissenschaft“ nicht in Frage kommen. Doch sollen die zwei Hauptpunkte hervorgehoben werden, in denen die Bedeutung des Wortes „Wissenschaft“ im Sprachgebrauch nach falscher Richtung verschoben zu sein scheint.

Die allgemein herrschende Auffassung von der Wissenschaft ist falsch erstens darin, dass jede methodische Forschung, jede Liebhaberei und Spielerei mit wertlosen Dingen Wissenschaft genannt wird, ohne dass man danach fragt, ob der Gegenstand der Untersuchung einer wissenschaftlichen Untersuchung auch wert ist, d. h.

ob die Untersuchung solche Resultate liefert, die für die Menschheit einen Wert und eine Bedeutung haben. Jede wissenschaftliche Forschung muss, um diesen Namen zu verdienen, das Wesen des Seienden in irgend einem Teil und von irgend einer Seite beleuchten und uns dadurch eine vielseitigere oder tiefere Auffassung von unserer Stellung geben als früher.

Der zweite Punkt, wo die allgemein herrschende Auffassung von der Wissenschaft falsch zu sein scheint, ist der, dass man von allen wissenschaftlichen Urteilen strenge Allgemeingültigkeit verlangt, zwar ohne dass man sich dessen selbst auch immer bewusst ist. Wenn man von der Wissenschaft spricht, denkt man gewöhnlich, ohne es auch selbst zu merken, allzu einseitig nur an die Mathematik, die man für den Typus der Wissenschaft hält. So kommt man ohne sein eigenes Wissen dazu von allen wissenschaftlichen Urteilen dieselbe Gültigkeit zu verlangen, welche die mathematischen Sätze haben. Man braucht nun aber nicht tiefer darüber nachzudenken um einzusehen, dass es nicht der Grad der Gültigkeit sein kann, der darüber entscheidet, ob eine Untersuchung wissenschaftlich ist oder nicht. Denn der Grad der Gültigkeit hängt gewöhnlich nicht von der Beschaffenheit der Untersuchung ab – also auch nicht von ihrer Wissenschaftlichkeit oder Unwissenschaftlichkeit – sondern derselbe hängt von der Beschaffenheit der behandelten Fragen ab. Nun giebt es viele Fragen — und eben die wichtigsten, die uns am nächsten berühren, sind gewöhnlich solche — in denen man nichts in einer formell-bindenden Weise beweisen kann und in denen also niemals eine ebenso allgemeine Einigkeit erreicht werden kann, wie in der Mathematik. Aber durchaus unberechtigt wäre es doch zu behaupten, dass es dann einerlei ist, wie man in diesen Fragen denkt und welchen Standpunkt man in denselben einnimmt, und dass die eine Ansicht über dieselben ebenso richtig ist wie die andere. Auch in solchen Fragen ist der eine Standpunkt offenbar falsch, der andere nur teilweise richtig, und man kann eine im prakti-

schen Leben durchaus genügende Überzeugung davon erlangen, dass eine dritte die richtigste von allen ist. Und diese Überzeugung beruht nicht auf Geschmacksgründen und auf subjektiver Vorliebe, sondern gewöhnlich teils auf rein logischen, teils auf solchen Gefühlsgründen, die auch vor dem Richterstuhl der Vernunft ihre Gültigkeit haben.

Wenn dem nun so ist, wenn es zu einem vernünftigen Leben notwendig ist in solchen Fragen einen festen Standpunkt einzunehmen, wo mehrere Standpunkte möglich sind, die nicht alle eben so gut sind, sondern von denen der eine gänzlich falsch, der andere nur teilweise richtig und der dritte der richtigste von allen ist — warum sollte es dann nicht Wissenschaft sein, wenn man rationell und methodisch, die Resultate der Vorgänger und der Zeitgenossen gewissenhaft beachtend, zu dem richtigsten möglichen Standpunkt in diesen Fragen zu gelangen strebt? Und was wäre dann noch Wissenschaft, wenn nicht ein solches Streben?

Niemand wird wohl bestreiten, dass die Geschichte, richtig getrieben, eine Wissenschaft ist. Und doch wird die Geschichtsforschung niemals formell bindende, absolut allgemeingültige Behauptungen aufstellen können. Auch der scharfsinnigste Geschichtsforscher wird mit allem Aufwand von Gelehrsamkeit nicht beweisen können, dass ein Ereignis, das vor etwa 500 oder 600 Jahren stattgefunden haben soll, wirklich *so* geschehen ist, wie er, sich auf Denkmäler stützend, behauptet — ja er kann nicht einmal beweisen, *dass* es wirklich geschehen ist, wenn es jemandem einfällt, es zu bestreiten. Er kann höchstens so viel bindend beweisen, dass ein solches Ereignis sehr wohl möglich, ja sogar wahrscheinlich gewesen sei, aber niemals, dass es auch unbedingt wirklich gewesen ist. Warum kann man dennoch die Geschichtsforschung Wissenschaft nennen und warum wird sie so genannt? Doch natürlich erstens deshalb, weil sie uns die Vergangenheit der Menschheit beleuchtet und dadurch unsere Auffassung von dem Menschenleben und auch schliesslich von unserer eigenen Stellung vertieft und erweitert. Und zweitens

deshalb — oder vielmehr unter der Bedingung — dass die Resultate und Behauptungen, welche die Geschichtsforschung aufstellt, einer so vielseitigen und methodisch genauen Kontrolle unterworfen worden sind, wie es bei dem betreffenden Stande der Forschung überhaupt möglich gewesen ist. Diese zwei Umstände — die Bedeutung und der Wert der Resultate für die Menschheit, und die möglichst allseitige und methodisch genaue Kontrolle derselben — das sind eben die Wesensmerkmale jeder echten Wissenschaft. Die Wissenschaft, richtig aufgefasst, ist also eine systematisch geordnete Reihe von Urteilen, die in einem logischen Zusammenhang mit einander stehen und dem Menschenleben bedeutungsvolle Resultate geben, welche einer möglichst vielseitigen und methodisch genauen Kontrolle unterworfen worden sind.

Nun muss man fragen, ob die Philosophie, so wie wir sie aufgefasst haben, diese Bedingungen erfüllt, und ob man sie also Wissenschaft nennen kann? Darauf antworten wir bestimmt bejahend. Natürlich kann die Philosophie auch unwissenschaftlich getrieben werden, das ist oft geschehen und geschieht noch immer. Aber welche Wissenschaft könnte nicht unwissenschaftlich getrieben werden, und welche Wissenschaft ist nicht unwissenschaftlich getrieben worden? Aber nichts hindert uns die Philosophie auch wissenschaftlich zu treiben. Das geschieht dann, wenn man rationell und methodisch über Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden ins Klare zu kommen sucht, und dabei seine eigenen Resultate mit denjenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen möglichst genau und vielseitig kontrollirt und kompletirt.

* *
*

Nachdem nun einmal der Begriff der Philosophie analysirt worden ist, ist der Begriff der Kunstphilosophie ohne Weiteres klar. Wie die Philosophie im All-

gemeinen ein rationelles und methodisches Streben ist, Wesen, Sinn und Bedeutung des Seienden richtig aufzufassen um unsere eigene Stellung zum Seienden richtig bestimmen zu können, so ist die Kunstphilosophie ein ähnliches Streben, Wesen, Sinn und Bedeutung der Kunst richtig aufzufassen, um unsere eigene Stellung zu dieser Seite des Menschenlebens richtig bestimmen zu können. Jetzt fragt es sich nur: ist ein solches Streben eine philosophische Aufgabe, und ist dasselbe notwendig? Es ist eine philosophische Aufgabe, weil die Kunst eine so hochwichtige Seite des Menschenlebens ist und besonders bei allen modernen Nationen eine so überaus bedeutende Rolle spielt, dass wir unter keiner Bedingung über unsere eigene Stellung mitten im Seienden im Klaren sind, solange unsere Stellung zu der Kunst noch unklar ist. Es ist auch ein notwendiges Streben, weil es durchaus nicht selbstverständlich ist, welche Stellung wir zur Kunst einnehmen sollen. Wenn wir uns nur ein wenig im Leben umsehen, merken wir bald, dass es äussert wenig Menschen giebt, die auf einem konsequenten und durchdachten Standpunkt gegenüber der Kunst stehen. Die Meisten sind darüber gar nicht im Klaren, was sie Kunst nennen, noch weniger darüber, welchen Zweck und welche Bedeutung dieselbe hat. Und doch sind dieselben Menschen beinahe jeden Tag gezwungen Urteile zu fällen und Entscheidungen zu treffen — das Erste thun sie oft auch ohne dazu gezwungen zu sein — die eine vollständige Klarheit über Wesen, Zweck und Bedeutung der Kunst voraussetzen. Da wir nun eine solche Klarheit nicht haben, müssen wir wenigstens aufrichtig danach streben dieselbe zu erlangen, wenn wir als vernünftige Wesen konsequent nach durchdachten Prinzipien und nicht aufs Geratewohl und nach Einfällen des Augenblicks urteilen und handeln wollen. Und ein aufrichtiges, ernstes, rationelles und methodisches Streben nach einer solchen Klarheit nenne ich nun eben Kunstphilosophie.

Welches sind dann die Hauptfragen der Kunstphilosophie? Die Aufgabe der Kunstphilosophie zerfällt, scheint

es mir, in zwei Hauptteile. Der erste Teil besteht darin die Kunst als Totalerscheinung in ihrer Eigenart zu begreifen. Der zweite Teil besteht darin, die Kunst im Zusammenhang des Gesammtlebens zu begreifen. — Um die Kunst als Totalerscheinung in ihrer Eigenart zu begreifen, muss man allererst wissen, was die Kunst ist, d. h. wodurch sie sich von den übrigen menschlichen Thätigkeiten unterscheidet. Die erste Frage der Kunstphilosophie ist also die Frage nach *dem Wesen der Kunst.*

Um eine Erscheinung in ihrer Eigenart zu begreifen ist es nun aber immer noch nicht genügend zu untersuchen, *wie* sie ist, sondern man muss noch untersuchen, wie sie *geworden* ist. Die zweite Frage der Kunstphilosophie ist demnach die Frage nach dem *Ursprung der Kunst.*

Aber noch immer ist das Begreifen unvollständig. Um eine Erscheinung in ihrer Eigenart allseitig zu begreifen, ist es nicht hinreichend zu wissen, wie sie ist und auf welche Weise sie entstanden ist, sondern man muss noch wissen, wozu sie da ist. Die dritte Frage der Kunstphilosophie ist also die Frage nach dem *Zweck der Kunst,* womit die Frage nach ihrer Bedeutung eng verknüpft ist.

Die Kunst im Zusammenhang des Gesammtlebens zu begreifen heisst *die Stellung der Kunst im Gesammtleben und ihr Verhältnis zu anderen wichtigen Seiten des Menschenlebens begreifen.* Dabei kommt hauptsächlich in Betracht das Verhältnis der Kunst zur *Sittlichkeit,* zur *Wirklichkeit* und zur *Religion.*

Man darf die Sache nicht so auffassen, als wäre der Inhalt der Kunstphilosophie mit diesen Fragen vollständig und für alle Zeiten erschöpft. Der Inhalt der Kunstphilosophie ist überhaupt nicht als im Einzelnen sich selbst immer gleichbleibend zu betrachten. Ihre Aufgabe bleibt wohl immer dieselbe: uns zu einem konsequenten und richtigen Standpunkt in Bezug auf die Kunst zu verhelfen. Zur Lösung dieser Aufgabe kann aber zu verschiedenen Zeiten Verschiedenes nötig sein. Im Allge-

meinen ist dazu wohl immer zweierlei nötig: erstens die Kunst in ihrer Eigenart zu begreifen und zweitens die Kunst im Zusammenhang des Gesammtlebens zu begreifen. Besondere Zeitumstände können es aber notwendig machen besonders zur Beleuchtung der letzten Hauptfrage auch andere, fernerliegende Einzelfragen ins Gebiet der Kunstphilosophie hereinzuziehen als die, welche oben angegeben worden sind. Auch ist die relative Wichtigkeit der einzelnen Fragen zu allen Zeiten nicht dieselbe. Besondere geistige Strömungen und Grundrichtungen, die in einer Zeit liegen, können die eine Frage in besonders hohem Grad aktuell und brennend machen, in den Vordergrund ziehen, wogegen eine andere mehr zurücktritt. — Das sind aber alles Umstände, die an dem Hauptcharakter der Kunstphilosophie nichts Wesentliches ändern. Doch ist die Einsicht in den wechselnden Charakter, den der Inhalt der Kunstphilosophie trägt, notwendig um irrtümlichen Auffassungen vorzubauen.

Eine Nebenbemerkung ist in diesem Zusammenhang nötig. Wir haben in dem Vorangehenden die Aufgabe und die Bedeutung der Kunstphilosophie nur von dem Standpunkt des Kunstempfängers und nicht von dem Standpunkt des Kunstschaffenden aus betrachtet. Nun fragt es sich: Kann die Kunstphilosophie noch eine besondere Bedeutung für den Künstler als Künstler haben, d. h. kann die Kunstphilosophie einen Einfluss auf die Kunst selbst ausüben? Ich glaube diese Frage bejahen zu müssen. Es ist wohl wahr, dass kein echter Künstler so verfährt, dass er zuerst durch theoretische Erwägungen und Studien sich eine Ansicht von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst sowie von den Gesetzen des Kunstschaffens bildete um sich dann ans Werk zu machen und nach den gefundenen theoretischen Regeln Kunstwerke zu schaffen. Aber übertrieben und einseitig ist auch die entgegengesetzte Meinung, die bisweilen klar ausgesprochen, noch öfter verschleiert und beinahe unbewusst auftritt, die Meinung näml., dass der Künstler eigentlich nichts anderes als ein Medium wäre, dessen

Aufgabe darin bestünde dasjenige treu aufzuzeichnen, was ein unsichtbarer Geist, ein Dämon, ihm ins Ohr flüstert. Eine angeborene Fähigkeit muss natürlich allererst da sein, ein Talent, eine innere Kraft, die zum Schaffen drängt. Und ist eine solche Kraft nicht vorhanden, kann sie durch keine noch so tiefe Philosophie und Studien geschaffen oder auch nur ersetzt werden. Wo aber einmal ein angeborenes Talent, eine Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen vorhanden ist, da kann diesem Talent durch Reflexion und theoretische Erwägung die eine oder die andere Richtung gegeben werden. Mit dem Talent, mit der Schaffenskraft, ist näml. noch gar nicht die Richtung gegeben, in welcher dasselbe sich entwickeln wird. Die künstlerische Schaffenskraft ist eine Naturkraft, und jede Naturkraft ist an und für sich blind. Die Art und Weise, wie der Künstler das Wesen und die Aufgabe der Kunst auffasst, wird nun bewusst oder unbewusst auf seine Produktion einen Einfluss haben und bald in einem höheren, bald im einem geringeren Grad die Richtung derselben bestimmen.

Dass dem auch wirklich so ist, lehrt schon ein flüchtiger Blick auf die allgemeine Kunst- und Litteraturgeschichte. Wie wäre es sonst zu erklären, dass zu einer Epoche in der Kunst der Klassizismus fast allein herrscht, zu einer anderen der Romantismus, zu einer dritten der Naturalismus oder Symbolismus u. s. w.? Könnte die künstlerische Schaffenskraft sich zu verschiedenen Zeiten so widerspruchsvoll ausdrücken, dass ihre Ausdrucksweisen sich gegenseitig aufheben und für unberechtigt erklären? Das ist nicht möglich. Die künstlerische Schaffenskraft bleibt sich alle Zeiten hindurch gleich. Aber was sich ändert, ist die Auffassung der Menschen von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst. Und die im Laufe der Zeiten entstandene Kunstproduktion selbst giebt eben ein ziemlich treues Bild von den Schwingungen und Schwankungen, die die Auffassung der Menschen von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst durchgemacht hat. Denn ebenso wenig wie die anderen Menschen, bleiben

auch die Künstler nicht unberührt von den Theorien von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst, die zu ihrer Zeit herrschen. Und welchen Standpunkt sie auch in diesen theoretischen Fragen einnehmen, immer wird derselbe bewusst oder unbewusst auf ihre Produktion mehr oder weniger einwirken. — Deshalb ist man berechtigt zu sagen, dass die Kunstphilosophie für den Künstler noch eine besondere Bedeutung hat und durch ihn auch auf die Kunst selbst ihren Einfluss ausübt. — Ausserdem ist noch zu beachten, dass nicht alle kunstphilosophischen Theorien gleich gut und gleich richtig sind, sondern die eine Theorie ist geeignet die Kunstproduktion in guter und gesunder Richtung zu leiten, die andere dagegen kann die Kunstproduktion auf falsche Wege lenken und in krankhafter und verderblicher Weise beeinflussen. Die Konsequenzen können dann in Anbetracht der grossen Bedeutung der Kunst höchst verderblich für das ganze Geistesleben der betreffenden Zeit werden. Darum ist es von so ungemein grosser Wichtigkeit in diesen Fragen ernsthaft nach einer richtigen Auffassung zu streben, und deshalb hat die Kunstphilosophie als Wissenschaft eine so sehr hohe Bedeutung.

Damit glauben wir nun den Begriff der Kunstphilosophie im Wesentlichen klar gemacht zu haben. Aber dennoch ist unsere Aufgabe noch nicht vollständig gelöst. Eine befriedigende Begriffsanalyse besteht näml. nicht nur darin, dass man den betreffenden Begriff inhaltlich beschreibt, sondern oft ist es sogar wichtiger denselben von seinen Grenzbegriffen zu unterscheiden, besonders von denjenigen, mit denen er am leichtesten verwechselt werden kann. In dieser Hinsicht haben wir nun drei Betrachtungen anzustellen. Wir müssen das Verhältnis der Kunstphilosophie 1) zur Theorie der Künste, 2) zur Geschichte der Künste und 3) zur Aesthetik näher ins Auge fassen.

Was den ersten Punkt betrifft, so giebt derselbe zu keinen langen Auseinandersetzungen Anlass. Die Theorie der Künste hat die Aufgabe die speziellen Gesetze

zu ermitteln, nach denen das Schaffen in den verschiedenen Kunstgattungen, von den Ausdrucksmitteln einer jeden abhängend, vorsichgeht. Die Theorie der Künste beschäftigt sich also eigentlich nicht mit der Kunst, sondern mit den Künsten. Sie hat es überhaupt mit solchen Fragen zu thun, deren Lösung für unsere Weltanschauung und Lebensführung von keiner wesentlichen Bedeutung ist. Die Kunstphilosophie dagegen fasst nicht die einzelnen Künste, sondern die Kunst als Totalerscheinung ins Auge und betrachtet dieselbe, so zu sagen, aus der Vogelperspektive. Da kommen nur solche Kunstfragen zur Behandlung, die eine solche Tragweite haben und so allgemein sind, dass sie Weltanschauungsfragen genannt werden müssen und auf unsere Lebensführung einen fühlbaren Einfluss haben. Doch schliessen die Kunstphilosophie und die Theorie der Künste einander keineswegs aus, sondern ergänzen sich gegenseitig. Die Theorie der Künste würde ohne Abschluss, so zu sagen, ohne „Krone“ bleiben, wenn nicht eine noch höhere theoretische Betrachtung die Kunst als Totalerscheinung ins Auge fasste. Und die Kunstphilosophie würde wiederum in der Luft schweben, allzu allgemein und abstrakt sein, wenn nicht die einzelnen Künste durch genaue Einzeluntersuchung in den Details schon verständlich gemacht worden wären.

Das Verhältnis der Kunstphilosophie zu der allgemeinen Geschichte der Künste sollte eigentlich auch nicht verwickelter sein. Dass eine philosophische Betrachtung der Kunst eine historische Betrachtung derselben nicht überflüssig machen kann und will, sondern im Gegenteil eine solche als ihre Ergänzung und ihr Korrektiv notwendig braucht, ist leicht einzusehen. Ebenso verständlich ist es aber auch, dass einer wirklich historischen Kunstbetrachtung nicht mit einer blossen chronologischen Aneinanderreihung von geschichtlichen Thatsachen Genüge geleistet wird, sondern dass eine Würdigung hinzukommen — oder eigentlich auch schon in einem gewissen Sinne vorangegangen sein — muss. Eine solche Wür-

digung setzt aber schon kunstphilosophische Erwägungen voraus, oder muss wenigstens zu solchen führen.

In der allerletzten Zeit ist aber die historische Kunstbetrachtung in einem gewissermassen neuen, ausgedehnteren und prägnanteren Sinne erfasst worden. Von vielen Seiten hat man die Forderung ausgesprochen, dass die historische Kunstbetrachtung sich viel weiter in die Vergangenheit erstrecken müsse, als es bis jetzt geschehen ist.[1]) Man müsse bis zu der vorhistorischen Zeit hinabsteigen und die allerfrühesten Anfänge der künstlerischen Thätigkeit erforschen, wobei man sich hauptsächlich auf die Ethnologie stützen müsse. Also nicht nur geschichtlich in dem beschränkten Sinne, sondern entwicklungsgeschichtlich müsse die Kunst untersucht werden.[2])

Gegen diese Forderung als solche ist auch nichts einzuwenden. Es ist ja ganz natürlich, dass unsere Auffassung von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst die Möglichkeit hat desto richtiger, tiefer und vielseitiger zu werden, je grösser und vielseitiger unser Erfahrungsmaterial ist. Es ist eine Thatsache, dass man bis jetzt diejenigen Anfänge der künstlerischen Thätigkeit, welche durch die ethnologische Sammel- und Forschungsarbeit zugänglich gemacht worden sind, nicht genügend beachtet und verwertet hat. Deshalb hat man allen Anlass gehabt, darauf hinzuweisen.

Aber wie es gewöhnlich geht, wenn man einen ganz berechtigten Gesichtspunkt hervorheben will, so ist auch in diesem Fall in Verbindung mit dieser Forderung und zur Begründung derselben vielerlei Anderes gesagt und

---

[1]) Als Vertreter dieser ethnologischen Richtung sind zu nennen: *Ernst Grosse* (Ethnologie u. Aesthetik. Vierteljhrschr. f. w. Phil. XV S. 392. „Anfänge der Kunst“ 1894); *Yrjö Hirn* (Förstudier till en Konstfilosofi på psykologisk grundval. Helsingfors 1896; The Origins of art. London 1900; *Karl Groos, Konrad Lange, H. R. Marshall* (Aesthetic. Principles. New-York 1901) u. s. w.

[2]) Vgl. K. Lange, Gedanken zu einer Aesth. auf entwickelungsgeschichtl. Grundlage. Z. f. Ps. XIV S. 242—273.

behauptet worden, was durchaus nicht so selbstverständlich und berechtigt erscheint wie die Forderung selbst.

Vor allem scheint es, als ob die Bedeutung der ethnologischen Kunstbetrachtung für die Kunstphilosophie oft nicht unwesentlich überschätzt würde. Auch die Gelehrten haben oft eine ziemlich grosse Neigung dazu, an „Wunderkuren“ zu glauben. Wenn ein Spezialgebiet in irgend einer Wissenschaft zur Mode geworden ist, so wird im ersten Eifer von der Erforschung desselben die Lösung beinahe aller Rätsel erwartet. Gestern war es die Tierpsychologie, heute ist es die Erforschung der Kunst der „Wilden“, von welcher alles Heil kommen soll. Es fällt uns Menschen offenbar so schwer, uns mit der uralten und höchst trivialen Thatsache zurecht zu finden, dass bei der Lösung der philosophischen Fragen das Denken jetzt wie immer doch die Hauptsache ist. Wer es einmal nicht vermag, mit seinem Gedanken in den Kern der Erscheinungen einzudringen, das Wesentliche und das Unwesentliche in denselben zu unterscheiden, so seine Begriffe richtig zu bilden und dieselben richtig mit einander zu verbinden — wer zu all dem nicht das Vermögen hat, vergebens wird er alle Galerien und Museen der Welt durchlaufen, alle Wappen, Schilder und Waffen der wilden und zivilisirten Völker studiren und abbilden — mit all seiner Gelehrsamkeit wird er es doch nich herausbringen, worin das Wesen der Kunst besteht. Wogegen ein Anderer, der einen philosophischen Kopf hat, den Kern der Sache richtig trifft, obgleich sein Erfahrungsmaterial viel geringer ist als das des Anderen.

Wenn man die Bedeutung, Aufgabe und Schwierigkeit der ethnologischen Kunstbetrachtung richtig beurteilen will, scheint es mir nötig besonders folgende Gesichtspunkte zu beachten.

Erstens muss man darüber im Klaren sein, dass unsere Auffassung von dem Wesen der Kunst nicht ursprünglich so gebildet werden kann, dass wir zu den Anfängen der künstlerischen Thätigkeit hinabsteigen und durch die Untersuchung derselben das wahre Wesen des

Kunstwerkes herauszufinden suchen. Denn gerade umgekehrt, muss man schon wissen, was man Kunst nennt, ehe man die Anfänge der Kunst untersuchen kann. Wenn ich näml. gar nicht wüsste, welches Werk ein Kunstwerk ist, welches nicht, wie könnte ich dann wissen, welche Erzeugnisse der menschlichen Thätigkeit ich untersuchen soll? Die Bedeutung der ethnologischen und überhaupt historischen Betrachtung der Kunst besteht vielmehr nur darin, dass dadurch unsere schon vorhandene Auffassung von dem Wesen der Kunst kontrollirt, nach Bedürfnis berichtigt, jedenfalls vertieft und erweitert wird. Auf welche Weise dann die Auffassung von dem Wesen der Kunst ursprünglich gebildet wird, das soll im nächsten Kapitel zur Behandlung kommen.

Und noch ein zweiter Gesichtspunkt! Es scheint, als ob man nicht genügend alle Umstände in Rechnung zöge, welche die ethnologische Kunstbetrachtung so ungemein schwierig und noch dazu so unsicher machen, und dass man deshalb von dieser Forschung reichlichere Erfolge und sicherere Resultate erwartet, als dieselbe zu geben im Stande ist. Man giebt natürlich zu, dass diese Forschung sehr schwierig ist, aber man behauptet doch, die Erforschung der primitiven Kunst müsse relativ erfolgreicher sein als diejenige der höher entwickelten, weil — wie die Begründung dieser Behauptung lautet — man auch die Erklärung der Kunsterscheinungen „von unten“ anfangen müsse, denn um das Komplizirte zu verstehen, müsse man zuerst das Einfache verstehen.[1])

Wenn ich mich nicht irre, beruht diese Behauptung wenigstens zum Teil auf einer Begriffsverwechselung. Dabei wird stillschweigend vorausgesetzt, das was primitiv ist, sei auch eo ipso einfach und zwar einfach in demselben Sinne wie relativ leichtverständlich. Wenn man also sagt: um die hochentwickelte Kunst zu verstehen sei es notwendig zuerst die primitive Kunst zu

---

[1]) Vgl. z. B. Ernst Grosse, Ethnologie u. Aesthetik.

verstehen, so ist darin die Behauptung enthalten, das primitive Kunstwerk offenbare das Wesen der Kunst klarer, übersichtlicher und reiner — kurz dasselbe sei ein adäquaterer Ausdruck für das Wesen der Kunst als das hochentwickelte Kunstwerk. — Nun werden wohl alle zugeben, dass es gerade umgekehrt ist. Ein primitives Kunstwerk bedeutet also nicht ein einfaches Kunstwerk in demselben Sinne wie ein relativ leicht verständliches Kunstwerk, sondern es bedeutet ein mangelhaftes, unvollständiges Kunstwerk, das nur einige Seiten von dem Wesen der Kunst offenbart, ihm also unvollständig entspricht, ein inadäquater Ausdruck für dasselbe ist. Die primitiven Kunstwerke sind eben noch nicht Kunst im strengen Sinne, sondern Anfänge der Kunst. — Wenn wir nun aber zwei Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit vor uns haben, von denen das eine nur einige Seiten von dem Wesen der Kunst offenbart, diesem Wesen unvollständig entspricht, ein inadäquater Ausdruck dafür ist, das Andere dagegen alle Seiten offenbart, die zum Wesen der Kunst gehören, und also ein adäquater Ausdruck dafür ist, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dass es viel leichter ist aus dem letztgenannten auf das Wesen der Kunst zu schliessen. — Damit ist durchaus nicht gesagt, dass auch das Studium eben dieser „Anfänge" nicht lehrreich und beleuchtend sein könnte. Damit ist nur gesagt, dass es nicht zweckmässig sein kann, die Betrachtung der Kunst in dem Sinne „von unten" anzufangen, dass man von den primitiven Kunstwerken ausgeht, wenn es einmal das Ziel der Forschung ist, das Wesen der Kunst ins Klare zu bringen. — Dagegen kann die Erforschung der primitiven Kunst in der Hinsicht erfolgreich sein, dass dadurch unsere schon vorhandene Auffassung von dem Wesen der Kunst kontrollirt, erweitert und vertieft wird, und vor allem kann durch ein solches Studium auf die individuellen und sozialen Bedingungen der Kunstproduktion sowie auf den Zusammenhang der Kunst mit anderen Lebenserscheinungen ein Licht fallen.

Und dann noch ein Gesichtspunkt, der mit dem eben

berührten in nahem Zusammenhang steht! Wenn ich mich nicht irre, ist die ethnologische Kunstforschung ziemlich allgemein zu dem Resultat gekommen, dass die künstlerische Thätigkeit auf den primitiven Kulturstadien überhaupt nie spezialisirt auftritt. Man schafft nicht Werke, die keine andere Bestimmung haben als Kunstwerke zu sein und weiter nichts, sondern wo immer bei einer Thätigkeit künstlerische Motive im Spiele sind, da wirken auch andere Motive mit: religiöse, praktische u. s. w. Eine Verzierung an einem Schild, die nur zum Schmuck da zu sein scheint, hat zugleich auch als Eigentumsmarke gedient. Ein Tanz, der nur zu eigenem Genuss und zu dem der Zuschauer ausgeübt zu sein scheint, hat gewöhnlich zugleich auch eine religiöse oder erotische Bedeutung gehabt, oder es hat der Zweck desselben darin bestanden, Feinde zu schrecken und sich selbst in Kriegsstimmung zu versetzen — oder wieder in anderen Fällen — hat man dadurch gewisse Tiere in die Nähe locken wollen.

Aber sieht man denn nun nicht daraus, dass es ungemein schwierig, ja oft sogar geradezu unmöglich ist, wenn man eine so äusserst komplizirte Thätigkeit oder ihr Erzeugnis vor sich hat, mit Bestimmtheit zu sagen, welche Bestandteile darin künstlerischen Motiven zuzuschreiben sind, welche nicht? Um das zu können muss man zuerst eine äusserst schwierige Eliminirungsarbeit ausführen. Man darf nur diejenigen Seiten der Thätigkeit ins Auge fassen, die ausschliesslich künstlerischen Motiven zuzuschreiben sind, und von allen übrigen Bestandteilen muss abgesehen werden. Um aber bei einer solchen Eliminirung sich nicht zu vergreifen, muss man erstens einen ungewöhnlichen psychologischen Scharfblick und ein ausserordentliches logisches und kritisches Vermögen haben. Dann muss man noch — und das ist noch schwerer — die betreffenden Zeitverhältnisse ungemein genau kennen. Man muss darüber unterrichtet sein, auf welchem Standpunkt die betreffenden Menschen nicht nur in allgemein kultureller, sondern auch in religiöser und künstlerischer Hinsicht u. s. w. gestanden haben.

Alles das ist oft mehr, als ein gewöhnlicher sterblicher Mensch zu leisten im Stande ist.

Im Gegensatz dazu sind die Verhältnisse in den höheren Kulturstadien in dieser Hinsicht viel einfacher. In höheren und besonders in den höchsten Kulturstadien hat sich die künstlerische Thätigkeit — wenn nicht immer — so doch im Grossen und Ganzen spezialisirt. Der echte hochentwickelte Künstler verfolgt bei seiner Thätigkeit keine anderen als nur rein künstlerische Zwecke. Andere Motive dürfen bei ihm nicht mitspielen. Deshalb ist auch sein Werk ein adäquater Ausdruck des Wesens der Kunst. Wenn man daraus das Wesen der Kunst kennen lernen will, braucht man nichts daraus zu eliminiren, denn darin dürfen keine fremden Bestandteile vorhanden sein, man muss nur das Wesentliche vom Unwesentlichen richtig unterscheiden können.

Und noch ein dritter Gesichtspunkt. Um die primitive Kunst und ihre Bedeutung richtig zu verstehen, dürfen wir dieselbe nicht mit unseren eigenen Augen ansehen und sie nach dem Eindruck beurteilen, den sie auf uns macht. Sondern wir müssen sie nach dem Eindruck beurteilen, welchen sie auf die primitiven Menschen, für welche sie beabsichtigt war, gemacht hat. Woher wissen wir aber, welchen Eindruck die primitive Kunst auf die primitiven Menschen gemacht und welche Bedeutung dieselbe für sie gehabt hat? Soweit wir darüber etwas wissen, wissen wir es nur durch Analogieschlüsse. Wir versuchen uns den Unterschied, der in geistiger Hinsicht zwischen uns und dem primitiven Menschen besteht, zu vergegenwärtigen und nach dem Eindruck, den die primitive Kunst auf uns macht, suchen wir dann den Eindruck zu rekonstruiren, den dieselbe Kunst auf einen, von uns so und so verschiedenen Menschen gemacht haben mag. Aber nun ist es offenbar, dass solche Analogieschlüsse äusserst unsicher und schwebend bleiben müssen.

Auch in dieser Hinsicht sind wir nun bei der Erforschung der modernen Kunst viel besser daran. Da brauchen wir keine Analogien aufzustellen, sondern wir können durch unmittelbare Selbstbeobachtung feststellen,

welchen Eindruck das Kunstwerk auf uns macht. Diesen Eindruck können wir dann selbst analysiren, darin das Wesentliche von dem Unwesentlichen scheiden und darauf unsere Urteile gründen.

Und endlich noch ein letzter Gesichtspunkt, der auch in dem Falle nicht ohne Bedeutung wäre, wenn alle oben gemachten Bemerkungen sich als irrtümlich erweisen sollten. — Es scheint uns näml., dass die ethnologische Kunstbetrachtung auch in dem Falle keine so besonders grosse Bedeutung für die Kunstphilosophie in unserem Sinne hätte, wenn diese Forschung noch viel leichter wäre, und viel reichlichere und sicherere Resultate geben könnte, als sie ihrer Natur gemäss geben zu können scheint. Die Aufgabe der Kunstphilosophie in unserem Sinne besteht ja darin uns zu einer richtigen Stellungnahme zu verhelfen zu derjenigen Kunst, von welcher wir umgeben sind und die uns also zu einer Stellungnahme auffordert. Wie genau wir also auch wüssten, welche Bedeutung die Kunst für die primitiven Menschen gehabt hat, würde dieser Umstand doch nur einen mittelbaren Wert für die Aufgabe der Kunstphilosophie haben, soweit wir nämlich dadurch eine klarere Einsicht in die Bedeutung derjenigen Kunst, die uns umgiebt, gewinnen könnten.

Durch die Hervorhebung der oben berührten Gesichtspunkte soll die Berechtigung der ethnologischen Kunstbetrachtung natürlich keineswegs in Abrede gestellt werden.

Es dürfte aber nicht unangebracht sein, daran zu erinnern, dass der Schwerpunkt der Kunstbetrachtung keineswegs in der ethnologischen Forschung liegt, damit man nicht vergesse, was man von einer solchen Forschung erwarten darf und was nicht.

Wir kommen zu dem dritten und zugleich wichtigsten Punkt, näml. zur Frage: *In welchem Verhältnis steht die Kunstphilosophie zur Aesthetik?*

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird zwischen „Aesthetik“ und „Kunstphilosophie“ überhaupt kein klarer Un-

terschied gemacht — soweit näml. die Benennung „Kunstphilosophie“ im allgemeinen Sprachgebrauch vorkommt. Dagegen sollte es schon nach dem Vorangehenden klar sein, dass die Kunstphilosophie in unserem Sinne und die Aesthetik im gewöhnlichen Sinne wenigstens nicht zusammenfallen. Unter der Aesthetik im gewöhnlichen Sinne verstehen wir natürlich die „Wissenschaft des Schönen in Natur und Kunst“, wie die Aesthetik noch immer allgemein definirt wird. — Die Kunstphilosophie in unserem Sinne ist ja ganz wörtlich zu nehmen: ist also Philosophie über die Kunst. Ihr Ausgangspunkt und der Gegenstand der Untersuchung sind also die vorhandenen Kunstwerke, von deren Wesen wir a priori nichts wissen, denn das soll ja eben erst durch die Untersuchung ins Klare gebracht werden. Und wenn nun einmal die Untersuchung keinen anderen Zweck hat als Klarheit über die Kunst zu bringen, dann muss sie sich auch nur allein auf die Kunst beschränken, und es darf weder die Natur noch die Schönheit in die Betrachtung mit hineingezogen werden. — Also, sobald die Aesthetik einmal so aufgefasst wird, dass sie Wissenschaft des Schönen in Natur und Kunst sein soll, wird sie in keinem Fall mit der Kunstphilosophie in unserem Sinne zusammenfallen können.

Nun liegt es aber nahe anzunehmen, die Kunstphilosophie wäre ein Teil der Aesthetik. Es ist ja doch eine allgemeine Anschauung, die Kunst gehöre als ein Winkelchen zu der grossen Gruppe von Erscheinungen, die unter dem Namen das „Reich des Schönen“ zusammengefasst werden können. Und deshalb wird allgemein angenommen, dass eine erfolgreiche Untersuchung der Kunst nur in Verbindung mit der Untersuchung der übrigen s. g. Schönheitserscheinungen vorsichgehen könne. Dies wird angenommen. Aber was für ein Recht hat man zu einer solchen Annahme? Woher weiss man, dass die Kunst mit den Schönheitserscheinungen, die wir in der Natur wahrnehmen, wesentlich verwandt ist, wenn man das Wesen der Kunst noch gar nicht analysirt hat? Will man aber wiederum das Wesen der Kunst richtig analysiren, dann

darf man dabei gar nichts voraussetzen, nicht von vornherein annehmen, es bestehe hierin oder darin, sondern muss vorurteilslos und voraussetzungslos gewissenhaft danach streben ins Klare zu bringen, worin es besteht. Zeigt es sich dann, dass die Kunst mit den s. g. Schönheitserscheinungen wesentlich verwandt ist, so ist das eine andere Sache, aber die Untersuchung selbst darf keineswegs mit einer solchen Voraussetzung angefangen werden.

Aber wenn nun auch eine methodische und voraussetzungslose Analyse an die Hand gäbe, dass die Kunst mit den Schönheitserscheinungen eng verwandt ist, wäre es doch nicht rationell, diese beiden mit einander zu verbinden und als eine einzige Erscheinungsgruppe zu betrachten, sondern eine rationelle und zweckmässige Untersuchung der Kunst müsste auch dann unabhängig von allem Anderen getrieben werden. Wie eng verwandt näml. die Kunst und die Schönheitserscheinungen in vielen Beziehungen auch sein mögen, besteht zwischen den beiden doch ein grosser, grundsätzlicher Unterschied, der uns schon a priori bekannt ist: ein Kunstwerk ist immer ein Erzeugnis menschlicher Thätigkeit, die Schönheitserscheinungen in der Natur sind es nicht. Es wird niemals zweckmässig sein Erscheinungen, die so wesentlich heterogen sind, zu derselben Gruppe zu rechnen um sie vereint zu betrachten und zu untersuchen. Denn sucht man Gesetze aufzustellen, die über das ganze Gebiet gelten, so werden diese Gesetze so allgemeingehalten und inhaltsarm, dass sie eigentlich gar nichts Neues sagen, d. h. sie sind nicht im Stande unsere Erkenntnis von den zuerklärenden Erscheinungen zu vertiefen und zu erweitern. Und was ist denn eine Erklärung wert, wenn sie das nicht thut? Gelingt es wiederum ein Gesetz aufzustellen, das das Wesen einiger zu der Gruppe gehörenden Erscheinungen gut und wertvoll beleuchtet, dann gilt ein solches Gesetz nicht auf dem ganzen Gebiete. Daher kommt es eben, dass die s. g. allgemeine Aesthetik, allgemeinästhetische Formprinzipien u. s. w. entweder hohle Phrasen und alberne Gemeinplätze enthalten, oder wenn sie bis-

weilen das Wesen einiger s. g. ästhetischen Erscheinungen gut beleuchten, dann gar nicht auf andere angewandt werden können. Dies ist ja ganz natürlich. Z. B. die Tiere und die Pflanzen haben wohl auch sehr viel Gemeinsames, und zwischen ihnen besteht kein so wesentlicher Unterschied wie zwischen den Kunstwerken und den Naturerscheinungen. Fiele es nun aber jemandem ein, Tiere und Pflanzen als eine und dieselbe Erscheinungsgruppe zu betrachten und zu untersuchen und wollte er Gesetze aufstellen, die in Bezug auf beide Geltung hätten, so wären solche Gesetze so inhaltsarm, dass durch dieselben unsere Erkenntnis weder von den Tieren noch von den Pflanzen in höberem Grad bereichert und vertieft werden könnte. Würden seine Gesetze wiederum unsere Erkenntnis z. B. von den Tieren wesentlich bereichern, dann hätten sie keine Anwendung auf die Pflanzen, und umgekehrt. Darum wird auch jeder vernünftige Botaniker, der Leben, Bau und Entwicklung der Pflanzen kennen lernen will, zu seinem Ausgangspunkt nur die Pflanzen nehmen, seine Aufmerksamkeit nur auf diese konzentriren und alles Übrige von der Betrachtung ausschliessen. Dies hindert ihn natürlich nicht Analogien und Berührungspunkte auch in der Tierwelt und auch anderswo aufzusuchen, wo solche sich als beleuchtend erweisen. Ebenso kann er, nachdem er einmal die speziellen Gesetze der Pflanzenwelt kennen gelernt hat, es versuchen diese Gesetze auf noch allgemeinere zurückzuführen. Das alles ist aber etwas ganz Anderes. Alle Erscheinungen, so verschieden sie nun auch sein mögen, haben doch immer auch etwas Gemeinsames. Darum giebt es Anhaltspunkte für alle möglichen Gruppirungen zwischen den Erscheinungen. Doch ist durchaus nicht jede beliebige Gruppirung zu Untersuchungszwecken ebenso gut wie eine andere, sondern eben darin zeigt der echte Forscher seine Befähigung und seinen Scharfblick, dass er gerade diejenige Gruppirung wählt, die sich zu Untersuchungszwecken als fruchtbar erweist. D. h. er gruppirt die zuerklärenden Erscheinungen ihren wesentlichen

Merkmalen nach. Er begrenzt sein Forschungsgebiet so, dass es möglich ist Gesetze aufzustellen, die auf dem ganzen Gebiete gelten und doch inhaltsreich sind, d. h. unsere Erkenntnis von den zuerklärenden Erscheinungen wesentlich bereichern und vertiefen.

Nun sollte es doch einleuchtend sein, dass man, um Gesetze aufstellen zu können, die unsere Erkenntnis von dem Wesen der Kunstwerke bedeutend bereichern und vertiefen würden, es nicht versuchen darf, dieselben auf solche Erscheinungen auszudehnen, die vielleicht wohl manche Berührungspunkte mit den Kunstwerken aufweisen, die sich aber doch so grundsätzlich von diesen unterscheiden, dass sie keine Kunstwerke — ja nicht einmal Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit sind. Darum muss ein jeder, der sich Wesen, Aufgabe und Bedeutung der Kunst klar machen will, unbedingt alle Schönheits- und Genusstheorien bei Seite lassen und sich konsequent und streng nur an dasjenige halten, was thatsächlich gegeben ist. Und gegeben sind eine Menge Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit, die Kunstwerke genannt werden und welche im Leben der Menschen eine sehr grosse Rolle spielen. Und es gilt diese Erzeugnisse in ihrer Eigenart und im Zusammenhang des Gesammtlebens verstehen zu lernen.

Also, die Kunstphilosophie in unserem Sinne fällt weder zusammen mit der s. g. Aesthetik, noch ist sie ein Teil derselben, sondern sie ist eine ganz unabhängige und eigenartige Wissenschaft.

Nun drängt sich naturgemäss die Frage auf: Welche Aufgabe bleibt dann der Aesthetik übrig?

So zu sagen „juristisch“ wären wir eigentlich nicht verpflichtet auf diese Frage zu antworten. Wir sind keine Rechenschaft darüber schuldig, welche Aufgabe diese oder jene Wissenschaft hat, sondern nur darüber, welche Aufgabe diejenige Wissenschaft hat, die wir selbst treiben. Und die Aufgabe der Kunstphilosophie ist im Vorangehenden schon eingehend erläutert worden. Die Kunstphilosophie ist eine Art und Weise die Kunst zu betrachten.

Dann müssen wir nur noch wissen, welche anderen Arten der Kunstbetrachtung möglich sind und in welchem Verhältnis die Kunstphilosophie zu diesen steht. Möglich sind: 1) die Kunstphilosophie, welche von den vorhandenen Kunstwerken vorurteilsfrei und voraussetzungslos ausgehend die Kunst als Totalerscheinung in ihrer Eigenart und im Zusammenhang des Gesammtlebens verstehen lernen will; 2) die Theorie der Künste, welche die verschiedenen Künste, ihre Unterschiede und Gesetze im Einzelnen betrachtet; 3) die Kunstgeschichte, welche die Entwicklung der Kunst so weit in die Vergangenheit zurückverfolgen und so vielseitig wie möglich beleuchten will. Durch diese verschiedenen Betrachtungsweisen wird die Kunst genügend vielseitig beleuchtet. Wenn man nun die Benennung Aesthetik unbedingt beibehalten will, so kann es leicht so geschehen, dass man darunter die Kunstphilosophie und die Theorie der Künste zusammen genommen versteht. Nur muss man sich dann dessen bewusst bleiben, dass die Aesthetik in diesem neuen Sinne etwas wesentlich Anderes ist als die Aesthetik im alten Sinne.

Nun würden wohl viele ungefähr folgenden Einwand erheben wollen. — Es ist doch eine unbestreitbare Thatsache, dass es etwas giebt, was wir ästhetisches Lust- und Unlustgefühl nennen. Der Anblick eines Menschenantlitzes gewährt uns ein eigenartiges Lustgefühl, was der Anblick anderer Gesichter nicht thut, und wir nennen deshalb das erstgenannte Antlitz schön. Der Gesang der Nachtigall schmeichelt unser Ohr, und auch dem geben wir dasselbe Epitheton. Eine blühende bunte Wiese erfreut uns mit seiner Farbenpracht, der Anblick eines herrlichen Sonnenuntergangs gewährt uns einen erhabenen Genuss und vor einer grossartigen Alpenlandschaft oder vor dem offenen Meer werden wir vor Entzücken stumm.

Sollen nun diese Thatsachen ohne Erklärung bleiben? Wer giebt uns eine Antwort darauf, worauf das eigentümliche Lustgefühl, welches wir in diesen und ähnlichen Fällen empfinden, beruht? Giebt es Gesetze,

von denen dieses eigenartige Lustgefühl abhängig ist, und welche Wissenschaft hat die Aufgabe diesen Gesetzen nachzuforschen?

Was soll man auf diese und ähnliche Fragen antworten? Allererst muss man daran erinnern, dass es unendlich viel Erscheinungen giebt, für die es ganz interessant wäre eine Erklärung zu bekommen. Aber erstens ist es nicht nötig und auch nicht besonders wichtig allerlei Erscheinungen zu erklären. Zweitens ist dies auch durchaus nicht immer möglich. Und drittens ist es unmöglich auch nur alle diejenigen Erscheinungen, die man erklären muss und kann, auf einmal zu erklären, sondern die eine Gruppe von Erscheinungen muss zuerst, die andere danach erklärt werden, wenn man wirklich erklären und nicht verwirren will. Und wir haben uns dies Mal nur die Aufgabe gestellt über die Kunst ins Klare zu kommen. Dass es unendlich viele andere Erscheinungen giebt, von denen manche vielleicht noch brennender eine Erklärung verlangen, als die Kunst, ist unbestreitbar. Aber das darf uns dies Mal nicht kümmern, wenn wir diese Aufgabe glücklich lösen wollen. — Ich wiederhole es nochmals: Wenn es sich nachher zeigt, dass es zur Erklärung der Kunst nötig ist, die oben berührten Erscheinungen zuerst zu erklären, dann müssen wir es zu thun suchen. Aber das ist eine cura posterior, und unter keiner Bedingung dürfen wir es ohne Weiteres voraussetzen.

Um nun aber auf die oben gestellten Fragen zurück zu kommen, ist es vielleicht nicht ganz unangebracht zuerst zu fragen — was man übrigens allzu oft vergisst — ob die oben berührten Erscheinungen auch so wichtig sind und eine so wesentliche Bedeutung für das Menschenleben haben, dass eine streng wissenschaftliche Untersuchung derselben motivirt ist? Es wäre doch denkbar, dass es nur Kurisiotätsfragen sind, deren es so viele giebt. Es ist ein gründlicher Wahn zu glauben, es sei die Aufgabe der Wissenschaft, alle möglichen und unmöglichen Fragen zu beantworten. Ein Dummkopf

kann ja bekanntlich mehr fragen als zehn Weise beantworten. Sollte nun die Wissenschaft alle Fragen beantworten, die alle dummen und gescheiten Köpfe der Welt aufstellen können, dann wäre es das Ratsamste, dass die Wissenschaft sogleich ihren Bankrott ansagte. — Die Wissenschaft kann nur auf solche Fragen Antwort suchen, deren Lösung mittelbar oder unmittelbar irgend eine für das Menschenleben bedeutungsvolle Seite des Seienden beleuchtet und dadurch letzten Endes dazu beiträgt, uns eine tiefere und klarere Auffassung von unserer Stellung mitten im Seienden zu geben und das so fühlbar, dass der auf die Untersuchung verwendete Kraftaufwand berechtigt erscheint.

Aber einmal angenommen, die oben berührten Erscheinungen hätten für das Menschenleben eine so grosse Bedeutung, dass eine wissenschaftliche Untersuchung derselben nicht nur berechtigt, sondern auch sehr wichtig wäre, würde es mir scheinen, dass die Untersuchung derselben am zweckmässigsten von zwei Gesichtspunkten aus geschehen könnte. Erstens würde es meines Erachtens naturgemäss die Aufgabe der psychologischen Gefühlslehre sein zu untersuchen, worauf das s. g. ästhetische Lust- und Unlustgefühl beruht. Es ist ja überhaupt die Aufgabe der Gefühlslehre den Gesetzen unseres Gefühlslebens nachzuforschen, die Entstehung und Natur aller Arten von Gefühlen zu untersuchen, die das Seiende in uns hervorruft. — Zweitens scheint es mir, dass diese Erscheinungen vom kulturgeschichtlichen und ethnologischen Gesichtspunkt aus betrachtet und erklärt werden könnten. Dabei käme es in erster Linie darauf an, deskriptiv darzustellen, welcherlei Erscheinungen zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Kulturstadien und bei verschiedenen Völkern besonders geeignet gewesen sind das s. g. ästhetische Lust- und Unlustgefühl hervorzurufen. Dann könnte man, sich eben auf die psychologische Gefühlslehre stützend, versuchen, ob es möglich ist, in dieser Hinsicht allgemeine Gesetze aufzustellen. — Aber keine von diesen beiden Untersuchungsarten würde ich

zur Philosophie rechnen, weil die Resultate solcher Untersuchung meiner Ansicht nach denjenigen fühlbaren Einfluss auf die Weltanschauung und Lebensführung nicht haben, der eben ein differens specificum der philosophischen Fragen ist.

Sollte ich mich nun aber in dieser Hinsicht irren, die Dinge allzu gefühlsmässig betrachten und deshalb der alten Aesthetik und besonders der s. g. „Naturästhetik“ nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen — was ich gern anerkenne, sobald ich eines Besseren belehrt werde — so scheint mir doch dessen ungeachtet die Art und Weise, wie ich den Begriff und die Aufgabe der Kunstphilosophie aufgefasst habe, von diesem möglichen Irrtum unberührt, ihre Richtigkeit behaupten zu können. — Denn es bleibt nun doch eine Thatsache, dass es etwas giebt, was wir Kunstwerke nennen und dass diese Werke im Leben der Menschen eine höchst bedeutende Rolle spielen, so dass wir als nach Prinzipien handelnde Menschen unbedingt eine feste Stellung zu denselben nehmen müssen. Eine solche Stellungnahme setzt aber eine klare Auffassung von der Kunst in ihrer Eigenart und im Zusammenhang des Gesammtlebens voraus. Um aber eine solche Auffassung zu erreichen ist die einzige zweckmässige Verfahrungsweise diese, dass man vorurteilsfrei und voraussetzungslos die Kunstwerke, so wie sie uns gegeben sind, ins Auge fasst um ihr Wesen herauszufinden. Welche Methode man dabei im Einzelnen befolgen muss, das soll im Anfang des nächsten Kapitels näher ausgeführt werden.

KAP. II.

Das Wesen der Kunst.

Die Frage nach der Methode. Kritische Prüfung der bekanntesten Theorien von dem Wesen der Kunst.

Die erste und zugleich wichtigste Hauptfrage der Kunstphilosophie ist die Frage nach dem Wesen der Kunst. Diese Frage muss gelöst sein, ehe man überhaupt an die Behandlung der übrigen kunstphilosophischen Fragen gehen kann. Denn solange wir nicht wissen, was die Kunst ist, hat es ja keinen Sinn z. B. zu fragen, welchen Zweck und welche Bedeutung sie hat oder wie sie sich zur Moral verhält u. s. w.

Nach dem Wesen der Kunst fragen heisst die Kunst definiren wollen. Definiren heisst diejenigen Merkmale der künstlerischen Thätigkeit feststellen, durch welche sich diese von allen übrigen menschlichen Thätigkeiten unterscheidet.

Nun unterscheidet sich das Kunstwerk durchaus nicht immer von den übrigen Erzeugnissen menschlicher Thätigkeit durch handgreifliche, äusserlich auffallende Merkmale, wie z. B. eine Pflanze sich von einem Tier, ein Pferd sich von einer Kuh unterscheidet. In den letztgenannten Fällen braucht man überhaupt nie darüber unsicher zu sein, *ob* der betreffende Gegenstand z. B. eine Pflanze, bezw. ein Pferd ist. Es ist das von vornherein klar. Die Klarlegung eines solchen Begriffs ist also weiter nichts als Fixirung eines handgreiflich gegebenen Thatbestandes. Die Merkmale des Gegenstandes liegen offen da,

man hat sie nur zu sammeln und richtig zusammenzufassen. — Anders verhält es sich mit den Kunstwerken. Ein Kunstwerk unterscheidet sich durchaus nicht immer auf eine äusserlich auffallende Weise von anderen Erzeugnissen menschlicher Thätigkeit, die ihm nahe liegen. Ein Roman ist äusserlich genommen ein Buch, wie jedes andere, und es ist durchaus nicht ohne Weiteres klar, wie er sich von allen übrigen Büchern unterscheidet, z. B. von einem Buch, das eine Biographie enthält. *Dass* der Roman sich ganz wesentlich von der Biographie unterscheidet, das wissen wir wohl, aber der Unterschied ist nicht äusserlich auffallend, sondern innerer Art. — Hierzu kommt noch ein zweiter Umstand, der die Begriffsbestimmung des Kunstwerkes um das Doppelte schwieriger macht.

Wenn ich ein Pferd vor mir habe, es mag so verkrüppelt, elend und schlecht gebaut sein wie es will und noch dazu ganz unfähig das zu leisten, was ein gutes Pferd leisten kann — ein Pferd ist es gleichwohl. Habe ich dagegen ein Werk vor mir, das wohl ein Kunstwerk sein *will* und vielleicht von vielen auch für ein solches gehalten wird und in seinem äusseren Bau und Aussehen den Kunstverken ganz ähnlich ist, *aber die inneren Forderungen nicht erfüllt, die wir an ein Kunstwerk stellen, dann ist es eben kein Kunstwerk.* Ein misslungenes Kunstwerk ist kein Kunstwerk. Ein Drama kann genau nach denselben äusseren Gesetzen gebaut sein wie die besten Dramen: es ist in Aufzüge und Auftritte geteilt, es treten Menschen auf, die reden und handeln — und doch ist es möglich, dass ein solches Drama kein Kunstwerk, also damit eigentlich auch kein Drama ist.

Da also nun die Begriffsbestimmung der Kunst durchaus keine selbstverständliche und einfache Aufgabe ist, muss man genau und gründlich erwägen, auf welchem Wege die Lösung derselben überhaupt möglich wird, welche *Methode* man befolgen muss, um über das Wesen der Kunst ins Klare zu kommen.

Einer flüchtigen Betrachtung liegen besonders zwei Verfahrungsweisen nahe, die aber beide unrichtig sind.

Erstens könnte man leicht davon ausgehen, dass das Wort „Kunst" in erster Linie nur ein Wort ist. Unter jedem Wort steht es mir frei das zu verstehen, was ich will, weil das Wort nur ein konventionelles Zeichen für einen Vorstellungskomplex ist und in keinem organischen Zusammenhang mit demselben steht. Wenn Andere unter demselben Wort etwas Anderes verstehen als ich, so brauche ich mich ja nicht daran zu kehren. Ich kann nur kurz erklären: ich verstehe darunter das. So kann ich auch unter dem Worte „Kunst" ganz nach Belieben dasjenige verstehen, was ich will. Wenn dann gewisse Werke, die von Anderen für Kunstwerke gehalten werden, in meine Definition nicht hineinpassen, so hindert mich nichts zu sagen: es sind keine Kunstwerke.

Einer ähnlichen allzu willkürlich deduzirenden Verfahrungsweise — obgleich natürlich nicht in einer so groben Form wie oben skizzirt — haben sich die s. g. spekulativen Aesthetiker wenigstens zum Teil schuldig gemacht. Sie hatten, von höchsten Prinzipien ausgehend, ihre Weltanschauung fertig gemacht. Nach dieser Weltanschauung musste die Kunst eine gewisse Aufgabe erfüllen, eine bestimmte Stelle im Gesammtleben einnehmen. Diese Stelle wurde ihr dann auch oft etwas gewaltsam angewiesen, und das Wesen der Kunst wurde so aufgefasst, dass sie eben diejenige Aufgabe erfüllen konnte, deren Erfüllung das System forderte. Und wenn gewisse Kunstrichtungen und gewisse Kunstwerke den Forderungen des Systems nicht entsprachen, wurden sie nicht genügend beachtet. Es liegt auf der Hand, dass eine solche willkürlich deduzirende Verfahrungsweise in vielen Fällen notwendigerweise dahin führte, dass man den Thatsachen Gewalt anthun musste. Bald versuchte man durch gekünstelte und gezwungene Deutungen gewisse widerspenstige Thatsachen in das System hineinzudrängen, bald wiederum, wo auch dies nicht mehr möglich war, musste man andere Thatsachen unbeachtet lassen. Aber

eine andere und noch verhängnisvollere Konsequenz daraus ist die, dass eine objektiv gültige Auffassung von der Kunst und allgemein annehmbare Urteile über dieselbe auf diese Weise unmöglich werden. Denn wenn ein jeder sich darauf beruft, dass er die „Kunst" so auffassen darf, wie seine Voraussetzungen und sein System es fordern, dann hört ja alle Beweisführung und Übereinstimmung in diesen Fragen auf. — Die Verkehrtheit einer solchen willkürlich deduzirenden Methode ist auch heutzutage allgemein anerkannt.

Aber indem man nun eine solche Verfahrungsweise mit grösster Sorgfalt zu vermeiden sucht, kann man sehr leicht in einen entgegengesetzten Irrtum verfallen.

Heutzutage heisst es ja allgemein: die Kunst muss „von unten", nicht „von oben" betrachtet werden. Wir dürfen der Kunst nicht vorschreiben, wie sie sein soll. Sie ist, wie sie ist und wir können nur konstatiren, wie sie ist.

Sobald dies nun so verstanden wird, dass das Wesen der Kunst aus den existirenden Kunstwerken ungefähr ebenso wie der Begriff des Pferdes aus den wirklichen Pferden nur durch einfache Induktion abgeleitet werden kann, ist ein solcher Gedanke nicht nur falsch, sondern auch undurchführbar. — Man muss nun eben dasjenige beachten, was oben über den Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem Naturgegenstand gesagt wurde. Um den Begriff des Pferdes festzustellen, braucht man nur die wirklichen Pferde — die man schon von vornherein von allen übrigen Tieren unterscheiden kann — mit einander zu vergleichen, um durch einen solchen Vergleich die gemeinsamen Merkmale, die das Wesen des Pferdes ausmachen, herauszufinden. Aber das Wesen der Kunst kann nicht durch einen ebenso einfachen Vergleich festgestellt werden, weil es nicht von vornherein klar ist, welches Werk ein Kunstwerk ist, welches nicht. — Nun könnte man wohl darauf hinweisen, dass in dieser Hinsicht doch ein Sprachgebrauch existirt und dass man von demselben ausgehen kann. Das

ist auch ganz richtig. Von dem Sprachgebrauch muss man in diesem Fall, wie in so vielen anderen, ausgehen. Nur bilde man sich nicht ein, dass die Schwierigkeit dadurch gehoben werde! Der Sprachgebrauch ist besonders in diesem Punkt äusserst schwankend, unlogisch und sich selbst widersprechend. Man braucht nur den Versuch zu machen, eine Definition der Kunst aufzustellen, die alle Werke umfassen will, welche irgendwo und irgendwann für Kunstwerke gehalten worden sind, und alle übrigen Erzeugnisse der menschlichen Thätigkeit ausschlösse, so sieht man sogleich ein, dass eine solche Definition unmöglich ist. Nach dem Sprachgebrauch werden so heterogene Werke zur Kunst gerechnet, dass es rein unmöglich ist sie alle unter einen Hut zu bringen.

Darum wird es auch in der Praxis überhaupt nie versucht eine Kunstdefinition auf diese Weise zu bilden, sondern man verfährt ganz anders. Aus der ungeheuren Masse der thatsächlichen Kunstproduktion werden einige Werke ausgewählt, die man „klassische Meisterwerke“ nennt. Gilt es nun die Kunst zu definiren, dann vergleicht man diese Meisterwerke mit einander und sucht diejenigen Merkmale herauszufinden, welche für sie alle gemeinsam und folglich für ein Kunstwerk wesentlich sind, und so stellt man die Definition auf. Und wenn es auch Werke giebt, die nach irgend einem Sprachgebrauch zur Kunst gerechnet werden und in diese Definition nicht hineinpassen, so hält man trotzdem an der Definition fest, wenn dieselbe nur auf alle „Meisterwerke“ passt.

Nun muss man aber fragen: Mit welchem Recht hält man gerade einige gewisse Werke für Muster und echte Kunstwerke und warum nicht ebenso gut zahllose andere, die auch mit dem Anspruche auftreten echte Kunstwerke zu sein? Ist diese Wahl vorsichgegangen, ohne dass man sich zuerst einen Begriff von der Kunst gemacht hat, dann ist dieselbe ja ganz willkürlich und aufs Geratewohl getroffen. Hat man dagegen nach einem gewissen Massstab eben diese Werke für echte Kunstwerke erklärt und deshalb, weil sie einer gewissen Auf-

fassung von dem Wesen der Kunst entsprechen, dann muss man fragen: Wo hat man diesen Massstab hergenommen? Wie hat man sich die Auffassung von dem Wesen der Kunst gebildet?

Nur eine einzige Verfahrungsweise scheint mir im Stande zu sein, diese Schwierigkeiten zu überwinden.

„Wir dürfen der Kunst nicht vorschreiben, wie sie sein soll; sie ist, wie sie ist, und wir können nur konstatiren, wie sie ist.“ – Dies scheint mir nur eine halbe Wahrheit zu sein. Ein Kunstwerk ist nicht, wie es ist, in demselben Sinne, wie z. B. eine Pflanze so ist, wie sie ist. Eine Pflanze ist, wie sie ist, ganz unabhängig von uns. Wie innig wir auch wünschen, dass sie anders wäre, sie bleibt doch wie sie ist, und wir müssen sie so acceptiren und als Pflanze anerkennen. — So verhält es sich aber nicht mit einem Kunstwerk. Ein Kunstwerk existirt nicht unabhängig von uns, den Menschen; sondern, ob ein Kunstwerk wird und wie es wird, das hängt vollständig von dem Menschen ab. Und wenn ein Kunstwerk nicht so ist, wie wir es, einem inneren Ideal gemäss, von einem Kunstwerk fordern, dann brauchen wir es nicht als Kunstwerk anzuerkennen. Denn wie der Künstler in seinem Inneren eine Forderung, ein Ideal des Kunstwerks hat, nach dem er schafft, so haben auch wir, die Empfänger, die Betrachtenden, in unserem Inneren eine Forderung, ein Ideal, mit dem wir das konkrete Werk vergleichen und dann entscheiden, ob wir es als Kunstwerk anerkennen können oder nicht.

Diese innere, gewöhnlich unbewusste Forderung, dieses Ideal, gilt es nun eben bewusst zu machen, wenn man über das Wesen der Kunst ins Klare kommen will.

Die einzig richtige Methode bei der Festlegung des Begriffes der Kunst scheint mir also die folgende zu sein.

Ich gehe von der Thatsache aus, dass ich gewisse Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit Kunstwerke nenne und dieselben als eine von allen übrigen scharf getrennte Gruppe betrachte. Da ich dies nun nicht nur zufällig

thue und ohne dabei etwas weiter zu meinen, sondern da ich im Gegenteil aus dieser Unterscheidung äusserst wichtige theoretische und praktische Konsequenzen ziehe, so muss ich ganz bestimmte Gründe zu einer solchen Unterscheidung haben. Es gilt nur diese unbewussten Gründe bewusst zu machen und an denselben folgerichtig festzuhalten. Ich frage mich also: Was meine ich, wenn ich von diesem oder jenem Erzeugnis menschlicher Thätigkeit sage: dies ist ein Kunstwerk? Nach welchem Massstabe urteile ich dann, welche Gesichtspunkte sind dabei ausschlaggebend? Wenn ich nun glaube, in einem Falle diese unbewussten Gründe ausfindig gemacht zu haben, dann prüfe ich nach, ob ich jedesmal nach demselben Massstab dasselbe Urteil fälle. Ist das Urteil: dies ist ein Kunstwerk, in allen Fällen durch dieselben Gründe veranlasst? Wenn ich nun wahrnehme, das jedesmal, wenn ich sage: dies ist ein Kunstwerk, dieselben Gründe sich geltend machen und derselbe Massstab ausschlaggebend ist, dann kann ich meine Kunstdefinition aufstellen. — Kurz: Die einzige solide Grundlage einer Kunstdefinition ist das analysirte individuelle Kunstbewusstsein.

Jetzt fragt es sich nur: Kann eine solche Kunstdefinition, die das individuelle Kunstbewusstsein zu ihrer einzigen Basis hat, auch objektiv gültig werden? Darauf kann man mit „ja" nur unter einer Voraussetzung antworten, unter der Voraussetzung näml., dass das Kunstbewusstsein der Menschen im Wesentlichen ähnlich ist. Wenn aber dies nicht der Fall ist, dann ist eine Übereinstimmung in den Kunstfragen und Kunsturteilen überhaupt unmöglich. — Und übrigens, auch die empirische Psychologie kann nur unter einer ähnlichen Voraussetzung eine objektive Wissenschaft sein, näml. unter der, dass das Seelenleben der Menschen im Wesentlichen ähnlich ist. Und dieselbe Voraussetzung gilt dann folglich auch in Bezug auf diejenigen Wissenschaften, die sich auf die empirische Psychologie stützen.

Aber auch gesetzt den Fall, das Kunstbewusstsein der Menschen wäre auch nicht in den wesentlichen Zü-

gen übereinstimmend, so wäre die Kunstphilosophie in unserem Sinne auch dann nicht überflüssig und ihre Methode würde auch dann dieselbe bleiben. Auch dann wäre es näml. eine Thatsache, dass so etwas wie Kunstwerke existiren, und das Bedürfnis zu denselben Stellung zu nehmen wäre auch dann ebenso brennend. Und um zu einer solchen klaren Stellungnahme zu kommen gäbe es dann erst recht kein anderes Mittel als die Analyse des eigenen Kunstbewusstseins. Der Unterschied bestünde nur darin, dass die Resultate einer solchen Analyse dann für andere Menschen von keinem Nutzen wären.

Aber nun wird wohl doch ganz allgemein anerkannt, dass das Kunstbewusstsein der Menschen wenigstens in den wesentlichen Zügen übereinstimmend ist. — Es fragt sich nur: Woher weiss man, wenn dennoch verschiedene Individuen durch die Analyse ihres Kunstbewusstseins zu verschiedenen Resultaten kommen, wer sein Kunstbewusstsein richtig analysirt hat, wer nicht? — Dazu giebt es zwei Hauptmittel. Das erste ist dieses.

Wenn jemand, sich auf die Resultate einer Analyse seines Kunstbewusstseins berufend, eine Kunstdefinition aufstellt, so gilt es allererst nachzuprüfen, ob diese Definition auch nur auf alle diejenigen Werke passt, die das Individuum selbst als Kunstwerke anerkennt, und ob dieselbe alle anderen Werke ausschliesst. Wenn dies nicht der Fall ist, dann ist es ja offenbar, dass das Individuum sein Kunstbewusstsein falsch analysirt hat. — Aber diese erste Bedingung kann schon sehr wohl erfüllt sein, und die Definition ist möglicherweise dennoch falsch. Es ist näml. denkbar, dass das betreffende Individuum seinem Kunstbewusstsein entweder bewusst oder unbewusst Gewalt anthut, solche Werke, die in seine Definition nicht hineinpassen, nicht als Kunstwerke anerkennt, um nur an seiner Definition festhalten zu können. — Dann muss man eine andere Art von Kontrolle anwenden.

Man hält an der gegebenen Definition folgerichtig fest und kontrollirt dieselbe an ihren Konsequenzen. Man prüft nach, welche Aufgabe und Bedeutung die Kunst

dann haben könnte, wenn sie auf die gegebene Weise aufgefasst würde; wie man sich dann ihre Entstehung erklären könnte, welcherlei psychologische und sociale Bedingungen sie voraussetzen würde; welche Stellung sie dann in dem Gesammtleben einnehmen würde, und in welchem Verhältnis sie zu anderen Hauptseiten des Menschenlebens, besonders zur Sittlichkeit, zur Wirklichkeit und zur Religion stünde u s. w.

Zeigt es sich nun, dass man in diesen Fragen zu reinen Absurditäten kommt, wenn man an der gegebenen Definition folgerichtig festhält; oder dass man dieselben entweder gar nicht oder wenigstens nicht klar und verständlich lösen und erklären kann, dann muss man daraus schliessen, dass die gegebene Definition entweder vollständig falsch oder nur teilweise richtig ist. Wenn es sich aber im Gegenteil herausstellt, dass diese und ähnliche Fragen sich klar und natürlich lösen lassen, sobald man nur an der gegebenen Definition folgerichtig festhält, Thatsachen verständlich und leicht erklärlich werden und in den Streitfragen ein beleuchtender Gesichtspunkt gefunden wird — wenn alles dies sich herausstellt, dann ist es ein äusserst überzeugender Beweis dafür, dass die aufgestellte Definition richtig ist.

Es ist also die relative *„Fruchtbarkeit“*, die kleinere oder grössere Fähigkeit Thatsachen zu erklären, die letzten Endes darüber entscheidet, welche Auffassung von dem Wesen der Kunst die richtigste ist.

Jetzt ist uns die Methode klar, wie man nach dem Wesen der Kunst forschen soll. Ehe wir aber, dieser Methode folgend, eine solche Untersuchung anstellen, wollen wir zuvörderst einige von den bekanntesten Theorien über das Wesen der Kunst kritisch prüfen, und zwar zuerst die s. g. Nachahmungstheorie und die gewöhnlichste, die ich wegen der Kürze als „Schönheitstheorie“ bezeichne, dann einige neuere Theorien.

Die erste bedeutendere Theorie, durch welche man das Wesen der Kunst hat erklären wollen, ist wohl die

Nachahmungstheorie. Das ist auch sehr natürlich. Viele Kunstwerke und auch ganze Kunstgattungen — besonders die Malerei und die Plastik — haben eine so grosse Ähnlichkeit mit der Natur, dass wenigstens beim ersten Anblick der Gedanke am Nächsten liegt, sie hätten keinen anderen Zweck als die Natur nachzuahmen.

In philosophischer Form ist die Nachahmungstheorie zuerst von Plato und Aristoteles aufgestellt worden. In ihrer ursprünglichen Form wenigstens hat diese Theorie unter den modernen Ästhetikern kaum mehr Anhänger. Aber wenn man nur ein klein wenig darauf acht giebt, wie gewöhnliche gebildete Menschen im alltäglichen Leben über Kunstfragen urteilen, so ist es ganz auffallend, wie hartnäckig diese alte Nachahmungstheorie in dem Bewusstsein der Menschen, zwar meistens unbewusst, fortlebt. Gilt es ein Kunstwerk — z. B. ein Porträt — zu beurteilen oder darüber zu entscheiden, ob es überhaupt ein Kunstwerk ist, so berufen sich viele Menschen dabei ganz unbewusst und dogmatisch eben auf diese alte Nachahmungstheorie. — Deshalb ist es vielleicht nicht so ganz unangebracht, nochmals die Haupteinwände anzuführen, die man gegen diese Theorie machen muss. [1])

Diese Einwände sind die Folgenden.

1) Bestünde das Wesen der Kunst in der Nachahmung, dann wäre die Kunst als verfehlt zu betrachten, da die Nachahmung, trotz allem, doch nur sehr mangehaft gelingt. In dem besten Gemälde fehlt das Leben, es ist Oberflächendarstellung u. s. w.

2) Bestünde das Wesen der Kunst in der Nachahmung, dann könnte man z. B. nicht die Musik, schwerlich auch die Lyrik, als Kunst betrachten. Nun erkennt aber unser Kunstbewusstsein diese beiden als Künste an.

3) Bestünde das Wesen der Kunst in der blossen Nachahmung, dann sollte es einerlei sein, was nachgeahmt

---

[1]) Eine gründlichere Prüfung und Widerlegung der Nachahmungstheorie findet man bei *Volkelt* (Ästh. Zeitfragen. Zweiter Vortrag.), auf dessen Darstellung ich mich hier zum grössten Teil stütze.

wird. Dann wäre z. B. ein naturgetreu gemaltes Streichholz ein Kunstwerk u. s. w., was zu Absurditäten führt.

4) Bestünde das Wesen der Kunst in der Nachahmung, dann sollten wir auch die bestgelungenen Nachahmungen für die besten Kunstwerke halten, also etwa Wachsfiguren. Nun halten wir aber Wachsfiguren und ähnliche Nachahmungen nicht nur nicht für die besten Kunstwerke, sondern sogar nicht für Kunstwerke.

5) Bestünde das Wesen der Kunst in der Nachahmung, dann sollte der Künstler auch immer bestrebt sein überall, wo es möglich ist, Naturähnliches zu schaffen. Das thut aber der Künstler durchaus nicht immer, sondern er weicht oft absichtlich von der Naturähnlichkeit ab, wo er dazu gar nicht gezwungen ist: giebt dem Gemälde den Rahmen, der Statue ein Postament u. s. w. Und da nun unser Kunstbewusstsein sich dagegen nicht erhebt, sondern es im Gegenteil durchaus in der Ordnung findet, so sehen wir daraus, dass die Nachahmung in der Kunst nicht die Hauptsache ist.

6) Wenn aber alle eben angeführten Einwände auch unbegründet wären, und die Nachahmung der Natur viel vollständiger gelänge, als sie thatsächlich gelingt, so giebt es noch einen Einwand, der schon allein die Nachahmungstheorie unannehmbar macht. Die Kunst, die in der Nachahmung bestünde, würde näml. eigentlich überflüssig und ohne nennenswerte Bedeutung sein. Im besten Falle würde eine solche Kunst nur eine Verdoppelung der Natur zum Resultat haben, wodurch aber eigentlich gar nichts gewonnen wäre.

Im Anschluss an die Nachahmungstheorie erwähnen wir am besten die Theorie Konrad Langes.

Den Kern seiner Theorie fasst Lange in folgender Definition zusammen.

„Kunst ist jede Thätigkeit des Menschen, durch die er sich und anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes auf einer bewussten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen bereitet und durch Erzeugung einer Anschauungs-, Gefühls-

oder Kraftvorstellung zur Erweiterung und Vertiefung seines geistigen und körperlichen Lebens und dadurch zur Erhaltung und Vervollkomnung der Gattung beiträgt.“ [1])

Wenn ich mich nicht irre, ist der Grundgedanke dieser Theorie folgender.

Das Wesen der Kunst besteht im Genuss. Dieser Genuss entsteht so, dass das Kunstwerk in unserem Bewusstsein zwei einander ausschliessende Vorstellungsreihen hervorruft, zwischen denen wir hin- und herpendeln. Einerseits will das Kunstwerk durch seine illusionserregenden Momente uns in den Glauben versetzen, das, was uns vorliegt, sei etwas Wirkliches. Andererseits werden wir durch die illusionsstörenden Momente des Kunstwerkes beständig daran erinnert, dass das, was uns vorliegt, eine Schöpfung des Menschen ist. Daraus entsteht in unserem Bewusstsein ein Schwanken, ein Hin- und Herpendeln, worin der künstlerische Genuss eben besteht. „Der ästhetische Genuss ist also die Folge einer gleichzeitigen Entstehung zweier Vorstellungsreihen, die sich eigentlich ausschliessen.“ [2]) „Bei der ästhetischen Anschauung sind also eigentlich zwei Vorstellungen gleichzeitig im Bewusstsein vorhanden, erstens die, dass der ästhetische Schein Wirklichkeit sei, zweitens die, dass er Schein d. h. eine Schöpfung des Menschen sei. Mit anderen Worten der ästhetisch Geniessende muss einerseits das Kunstwerk als Kunstwerk, d. h. als Werk von Menschenhand, als etwas von Menschen zum Zweck einer spielenden Täuschung Geschaffenes, andererseits doch als Natur, Gefühl, Bewegung u. s. w. auffassen.“ [3])

Jetzt lassen wir es dahingestellt, ob es erstens richtig ist, das Wesen der Kunst in einem Genuss zu erblicken. Wir prüfen nur nach, wie weit es Lange gelungen ist, die Entstehung eines solchen vermeinten künstlerischen Genusses zu erklären.

---

[1]) K. Lange, Das Wesen der Kunst II, S. 60 (Berlin 1901).
[2]) W. d. K. I, 326.
[3]) ibid. I, 208.

Wenn nun der künstlerische Genuss in einer solchen oben beschriebenen psychischen Pendelbewegung bestehen soll, dann muss man zweierlei beweisen können: erstens dass eine solche dauernde psychische Pendelbewegung immer unbedingt genussbringend ist; zweitens dass jedes Kunstwerk thatsächlich in unserem Bewusstsein eine solche Pendelbewegung zwischen zwei einander ausschliessenden Vorstellungsreihen hervorruft. — Mir scheint, dass Lange weder das Eine noch das Andere bewiesen hat.

Um den ersten Satz zu beweisen beruft sich Lange zuerst auf die Analogien des körperlichen Lebens [1]) und behauptet, alle rhythmischen Bewegungen, wie das Schaukeln, Rudern, Reiten u. s. w. seien lustbringend. [2]) — Dagegen ist einzuwenden: 1) Jede physische Hin- und Herbewegung zwischen zwei Punkten ist durchaus nicht immer lustbringend, besonders wenn die Bewegung länger dauert, wie doch die durch das Kunstwerk hervorgerufene psychische Pendelbewegung oft dauern muss. Das Rudern ist nur dann lustbringend, wenn man zum Vergnügen rudert. Das beweist aber noch nicht, dass das Rudern als solches, als Bewegung, an und für sich lustbringend ist, denn auch die schwersten und mühsamsten Arbeiten werden dann lustbringend, wenn dieselben als Sport und Spiel geübt werden. Das Schaukeln wirkt stark unlusterregend, wenn es längere Zeit dauert, was durch die Seekrankheit bewiesen wird u. s. w.

2) Wenn aber jede physische Hin- und Herbewegung zwischen zwei Punkten auch lusterregend wäre, so würde das noch nichts zu Gunsten der Langeschen Theorie beweisen. Denn eine physische Hin- und Herbewegung zwischen zwei *Punkten* und ein psychisches Hin- und Herpendeln zwischen zwei einander inhaltlich aus-

---

[1]) W. d. K. I, 338 u. ff.

[2]) ibid. S. 344. „Ja wenn man die Sache recht überlegt, so kommt man zu dem Resultat, dass jeder Wechsel zwischen zwei Bewegungen oder zwei Vorstellungs- oder Wahrnehmungsreihen, jedes Vor und Zurück, Hin und Her, Auf und Nieder, einerlei ob in der Kunst oder sonstwo, von Lust begleitet ist.“ (!) ibid. 339.

schliessenden Vorstellungsreihen sind keine Analogien. Zwei Punkte, die nur räumlich von einander getrennt sind, schliessen einander nicht aus, sind nicht Gegensätze in demselben Sinne, wie zwei einander inhaltlich ausschliessende Vorstellungsreihen.

3) Wenn aber diese Analogien auch tadellos wären, würde die Berufung auf dieselben dennoch gar nichts in der vorliegenden Frage beweisen. Denn wenn auch eine physische Bewegung von bestimmter Art, bestimmte Folgen hat, ist damit durchaus nicht gesagt, dass eine analoge psychische Bewegung auch dieselben Folgen haben muss. Überhaupt sollte es ja klar sein, dass man in den psychologischen Fragen nichts durch physische Analogien beweisen darf, und umgekehrt. Wenn eine psychologische Thatsache feststeht und man dieselbe nur erklären will, dann kann es ja oft beleuchtend sein auf die Analogien des körperlichen Lebens hinzuweisen. Aber niemals darf man durch einen solchen Hinweis das Vorhandensein eines psychologischen Gesetzes zu beweisen suchen.

Nun führt zwar Lange auch psychologische Beispiele an um das Vorhandensein des von ihm postulirten Gesetzes nachzuweisen. So erklärt er z. B. das Lustgefühl, das durch komische Ereignisse und Wortwitze u. s. w. hervorgerufen wird, durch dasselbe Gesetz der psychischen Pendelbewegung. [1]) Hiergegen muss man aber einwenden, dass die gewählten Beispiele ungeeignet sind, denn der Genuss am Witz und an komischen Ereignissen beruht nicht auf einer dauernden psychischen Hin- und Herbewegung zwischen zwei einander ausschliessenden Vorstellungsreihen, sondern wird hervorgerufen durch etwas Plötzliches, Unerwartetes, was niemals dauernd wirken kann. Die Wirkung des Kunstwerkes sollte aber auf einer dauernden psychischen Pendelbewegung beruhen. [2])
— Übrigens beweist es noch nichts, wenn man auch

---

[1]) W. d. K. I, 340–43.

[2]) Vgl. z. B. W. d. K. I, 338. „Das Charakteristische ist eben der dauernde Kampf.“

einzelne Fälle finden kann, wo eine psychische Pendelbewegung zwischen zwei einander inhaltlich ausschliessenden Vorstellungsreihen lusterregend zu sein scheint, wenn es nicht feststeht, dass es sich so in allen Fällen verhält. Und eben dies steht nicht fest. Es sind leicht Fälle nachzuweisen, wo das Schwanken zwischen zwei einander ausschliessenden Vorstellungsreihen mit viel grösserem Recht als unlustvoll denn als lustvoll bezeichnet werden muss. Ein Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung z. B. ist wohl ein vorwiegend unlustbetonter Bewusstseinszustand. Ebenso ein Schwanken zwischen Gewissheit uud Ungewissheit. — Bekomme ich eine Nachricht, dass ich das grosse Los gewonnen habe, habe ich natürlich ein Lustgefühl. Wird die Nachricht dementirt, habe ich ein Unlustgefühl. Wenn wieder bestätigt, glaube ich kaum mehr daran. Wenn nochmals dementirt, ist mir die ganze Geschichte langweilig. — Also ein Schwanken zwischen zwei einander inhaltlich ausschliessenden Vorstellungsreihen ist durchaus nicht in der Regel lusterregend. Viel mehr Grund hätte man zu behaupten, dass dasselbe in der Regel unlustvoll ist. Aber auch dies würde ich nicht als ein ausnahmsloses Gesetz aufzustellen wagen.

Nun könnte man aber die Theorie Langes dahin modifiziren, dass man zugäbe, der Eindruck, den das Kunstwerk auf uns macht, sei nicht immer lustvoll. Aber doch bestehe die Wirkung des Kunstwerkes darin, dass dasselbe in unserem Bewusstsein zwei einander ausschliessende Vorstellungsreihen hervorrufe, zwischen denen wir hin- und herpendeln. — Ob die Theorie in dieser wesentlich veränderten Form annehmbar ist, d. h. ob der Eindruck des Kunstwerkes in einer psychischen Pendelbewegung besteht, darüber kann ein jeder nur auf Grund einer genauen und unbefangenen Selbstbeobachtung entscheiden.

Ist es nun so, dass wir, wenn wir z. B. ein Porträt sehen, im ersten Augenblick denken: das ist ein lebendiger Mensch, und im nächsten: nein, das ist ja nur eine Leinwand mit Farbenflecken darauf, und findet dieser

innere Streit, dieses Schwanken zwischen zwei einander ausschliessenden Vorstellungsreihen ebenso lange statt, wie die Betrachtung des Kunstwerkes dauert? Und wenn wir im Theater sitzen, denken wir im einen Augenblick: dieser bemitleidenswerte Mann, der so innerlich unglücklich ist und von allen verfolgt wird, und im nächsten: Dummheiten, das ist ja der Schauspieler X., der so illusorisch spielt. Wer mag seine Kostüme gemacht haben? Ob er sich selbst diese Maske gewählt hat oder ob der Direktor oder Regisseur ihm dieselbe vorgeschlagen hat? u. s. w.

Mir giebt nun die Selbstbeobachtung an die Hand, dass es sich durchaus nicht so verhält. Natürlich sind auch die illusionsstörenden Momente nicht vollständig aus dem Bewusstsein verschwunden, denn dann könnte ja eine wirkliche Täuschung entstehen. Aber dieselben stehen so zu sagen nur in der Reserve, in dem dunklen Hintergrund des Bewusstseins. Und da müssen sie bleiben, wenn die Kunstanschauung nicht gestört werden soll. Denn sobald da einmal ein wirklicher *Kampf*[1]) beginnt und die illusionsstörenden Momente den Blickpunkt des Bewusstseins zu erobern suchen, dann hört die künstlerische Betrachtung auf. Dieselbe setzt voraus, dass die Aufmerksamkeit nicht geteilt sein, nicht nach entgegengesetzten Richtungen hingezogen werden darf, wenn wir uns wirklich in das Kunstwerk hineinleben wollen und dasselbe auf uns einen Eindruck machen soll. Darum brauchen wir aber doch niemals wirklich zu vergessen, dass wir z. B. im Theater sind, wir dürfen nur nicht während der Betrachtung besonders daran denken. Um ein schon früher in einem anderen Zusammenhang gebrauchtes Beispiel zu wiederholen, braucht ja auch nicht ein Reisender, der nach Amerika fährt die ganze Zeit daran zu denken: ich will nach Amerika, sondern es kön-

---

[1]) Vgl. I, 338 „Die ästh. Anschauung gleicht einem Kampf um den Gipfel des Berges d. h. den Blickpunkt des Bewusstseins" u. s. w.

nen Stunden und sogar Tage vergehen, wo er gar nicht daran denkt. Und doch hat er keineswegs das Ziel seiner Reise wirklich vergessen, die diesbezüglichen Vorstellungen können sich nur lange Zeit im dunklen Hintergrund des Bewusstseins halten.

Die Theorie Langes scheint mir also schon aus diesen zwei Gründen unannehmbar. Erstens weil dieselbe den Genusscharakter des künstlerischen Eindrucks, den sie voraussetzt, nicht erklären kann; zweitens deshalb, weil die Selbstbeobachtung an die Hand giebt, dass die Wirkung des Kunstwerkes überhaupt nicht auf einer psychischen Pendelbewegung beruht. [1])

Die gewöhnlichste und populärste Art, das Wesen der Kunst zu erklären, ist jedoch diejenige, die sich des Schlagwortes „Schönheit“ bedient. Nach dieser Erklärungsweise heisst es: die Kunst ist eine menschliche Thätigkeit, die das Schöne zur Darstellung bringt. — Diese Definition hat einen bestimmten Sinn erst dann, wenn man weiss, was unter „Schönheit“ zu verstehen ist. Von zahllosen Variationen abgesehen, ruht die moderne Schönheitsauffassung im Allgemeinen auf der Kantischen Definition: Schön ist, was ohne Interesse (d. h. ohne persönliche Vorteile) und ohne Begriffe (d. h. ohne Zweckvorstellungen) allgemein und notwendig gefällt. — Danach wäre also unter Kunst zu verstehen jede menschliche Thätigkeit, die ein Lustgefühl, das weder auf persönlichem Vorteil noch auf Zweckvorstellungen beruht, allgemein und notwendig erweckt. [2])

---

[1]) Eine eingehendere Prüfung und genauere Würdigung der Langeschen Theorie habe ich in der finnischen Zeitschrift „Valvoja“ (Heft VII—VIII 1902) veröffentlicht.

[2]) Vgl. z. B. C. Lange, Bidrag til Nydelsernes Fysiologi. „Spörger man altsaa, hvad der i al Almindelighed indbefattes under Begrebet Kunst i den Udstrækning der sedvanlig gives det i daglig Tale saavel som i Estetiken, saa synes svaret at maatte falde saaledes ud: Kunst d. v. s. Kunstfrembringelse, kalder man ethvert Menneskeværk, det være sig nu en Genstand eller en Præstation, som har sin Oprindelse fra en bevidst Bestræbelse for at frembringe Nydelse gennem Öjet eller Öret.“ S. 112.

Wird die Kunst durch diese Definition von allen übrigen menschlichen Thätigkeiten unterschieden, d. h. ist diese Definition weder allzu weit noch allzu eng? — Mir scheint, dass sie wenigstens allzu weit ist. Die s. g. artistischen Fertigkeiten: Kunstreiterei, Seiltänzerei, Akrobatenkünste, die auch Konrad Lange anführt [1]), sowie auch die Fabrikation von allerlei Schmuckgegenständen, sind Thätigkeiten die keinen anderen Zweck verfolgen als unmittelbares Lustgefühl zu erwecken. Und doch werden diese und ähnliche Thätigkeiten nach einem vernünftigen Sprachgebrauch nicht zu der Kunst gerechnet, die etwas wesentlich Anderes als eine blosse Fertigkeit ist. — Jemand könnte hier nun wohl einwenden: die artistischen Fertigkeiten und ähnliche Thätigkeiten werden wohl nicht nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zur Kunst im höheren Sinne gerechnet, aber der Sprachgebrauch ist eben in diesem Punkt inkonsequent, wie er es oft ist, und muss deshalb berichtigt werden.

Doch ist es leicht einzusehen, dass dem Sprachgebrauch in diesem Punkt ein berechtigter Gedanke zu Grunde liegt. Man muss sich nur darauf besinnen, was im ersten Kapitel von der „Fruchtbarkeit“ der Gruppirung gesagt wurde. Natürlich hindert uns nichts eine solche Definition aufzustellen, die nicht nur diejenigen Thätigkeiten umfasste, welche nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch zur Kunst im eigentlichen Sinne gerechnet werden, sondern auch die s. g. artistischen Fertigkeiten und noch viel mehr. Aber eine solche „Gruppirung“ wäre nicht geeignet Thatsachen zu erklären und verständlicher zu machen, sondern sie würde im Gegenteil nur Verwirrung herbeiführen. Wenn das Wort „Kunst“ in einem so weiten Sinne genommen wird, dass darunter alle Thätigkeiten verstanden werden, die keinen anderen Zweck haben als unmittelbares Lustgefühl zu bringen — dann ist es freilich noch eine andere Frage, *ob* dieses Merkmal auch auf alle Kunstwerke passt und für dieselben charakteristisch ist — so ist es unmöglich von der Kunst etwas Sachliches zu sagen, Gesetze

---

[1]) Vgl. W. d. K. I, 76 ff.

aufzustellen, die etwas die Eigenart und das Wesen der Kunst Beleuchtendes enthielten und zugleich auf alle Erscheinungen anwendbar wären, welche nach der Definition zur „Kunst" gehören sollten. Man versuche einmal einen Satz aufzustellen, der auf ein Armband und ein lyrisches Gedicht, auf ein Trauerspiel und ein Akrobatenkunststück, auf einen Spitzenkragen und einen Roman, auf einen Cirkusritt und eine Symphonie anwendbar wäre! Man kann ja natürlich auch solche Sätze finden, die von allen diesen Erscheinungen gelten, wie man auch Sätze finden kann, die von allen Erscheinungen überhaupt gelten. Aber die Frage ist, ob diese Sätze auch etwas enthalten, was die Natur und Eigenart aller dieser Erscheinungen wertvoll beleuchtet, unsere Erkenntnis von denselben wesentlich bereichert, uns lehrt dieselben tiefer und vielseitiger zu verstehen. Und eben das ist nicht möglich, sobald man so grundverschiedene Dinge zu einer Gruppe rechnet. — Ausserdem muss noch auf einen Umstand besonders hingewiesen werden. Wenn man näml. die „Kunst" in einem so weiten Sinne nimmt, wie es der „Schönheitstheorie" gemäss geschieht, wird es unmöglich, die Aufgabe und Bedeutung der Kunst, ihre Stellung im Gesammtleben und besonders ihr Verhältnis zu anderen Seiten des Menschenlebens auf eine befriedigende Weise zu erklären und einheitlich aufzufassen. Denn wenn wirklich ein Schiller und ein Seiltänzer, ein Ibsen und ein Cirkusreiter, Modeschneider, Pyrotechniker oder ein sonstiger Vernügungsmacher im Grunde dieselbe Lebensaufgabe haben und auch in der Bedeutung nur dem Grad nach sich von einander unterscheiden, dann muss man sagen, dass da alles Verständnis aufhört.

Aber die oben aufgestellte Definition scheint nicht nur allzu weit, sondern zugleich auch allzu eng zu sein. Sie setzt näml. voraus, dass der Eindruck, den das Kunstwerk auf uns macht, immer vorwiegend lustvoll wäre. Die Richtigkeit einer solchen Voraussetzung ist niemals bewiesen worden — ja man hat sie überhaupt nicht in Frage gesetzt. Man ist nur, wie von einer selbstverständ-

lichen Thatsache, davon ausgegangen, dass der Eindruck, den das Kunstwerk auf uns macht, immer vorwiegend lustvoll sein muss, und die Hauptaufgabe der Ästhetik hat eben darin bestanden, diesen s. g. „künstlerischen oder ästhetischen Genuss“, seine Entstehung und Gesetze zu erklären. — Wenn es nun auch so wäre, dass der Eindruck, den das Kunstwerk auf uns macht, thatsächlich immer vorwiegend lustvoll wäre, wäre es doch nicht richtig, dies ohne Prüfung vorauszusetzen. Es ist doch verkehrt zu erklären zu suchen, worauf der „künstlerische Genuss“ beruht, wenn es noch gar nicht feststeht, dass die Wirkung des Kunstwerkes immer und überall in einem Genuss besteht. Denn wenn nun zufälligerweise die Wirkung des Kunstwerkes in einem Genuss gar nicht bestünde, dann wären ja all die mühevollen und gezwungenen Theorien, durch welche man den vermeinten künstlerischen Genuss zu erklären gesucht hat, verfehlte Arbeit gewesen.

Wie kann man nun aber darüber ins Klare kommen, von welcher Art der Eindruck ist, den die Kunstwerke auf uns machen? Dazu giebt es nur zwei Mittel: die Selbstbeobachtung und das Nachdenken. Das erste Mittel besteht darin, dass man genau und unbefangen sich selbst beobachtet und vorurteilsfrei und voraussetzungslos festzustellen sucht, welchen Eindruck die Kunstwerke thatsächlich auf uns machen, d. h. ob derselbe immer vorwiegend lustvoll ist oder nicht. Das zweite Mittel besteht darin, dass man solche Umstände in Betracht zieht, die mit dieser Frage in Verbindung stehen und aus denselben logisch zu schliessen sucht, von welcher Art der Eindruck, den das Kunstwerk auf uns macht, sein kann und sein muss. — Was diese zwei verschiedenen Untersuchungsweisen übereinstimmend an die Hand geben, das muss uns als Wahrheit gelten.

Was nun zuerst die Selbstbeobachtung betrifft, giebt mir dieselbe ganz unzweideutig an die Hand, dass durchaus nicht alle Kunstwerke auf mich einen vorwiegend lustvollen Eindruck machen. Denke ich z. B. an

„Raskolnikow“ von Dostojewski, an „Ohne Dogma“ von Sienkiewicz, an „Gengangere“ (Gespenster) von Ibsen oder an die meisten vorzüglichen Romane von Jonas Lie und an zahllose andere hervorragende Kunstwerke, so ist es rein unmöglich zu sagen, dass der Eindruck, den diese Kunstwerke auf mich machen, vorwiegend lustvoll wäre. Ebenso gut könnte ich den Eindruck, den eine schwere Enttäuschung, eine traurige Erfahrung, ein grosser Verlust oder überhaupt ein schmerzvolles Erlebnis auf mich ausübt, als vorwiegend lustvoll bezeichnen.

Und was die Selbstbeobachtung unmittelbar an die Hand giebt, scheint mir auch durch ein genaueres Nachdenken bestätigt zu werden. Wenn man Thatsachen unbefangen betrachtet, wird man, scheint es mir, einsehen, dass es sich anders auch gar nicht verhalten kann, sondern dass der Eindruck, den ein Kunstwerk auf uns macht, sehr oft vorwiegend unlustvoll sein muss.

Ich nehme z. B. an — und eine solche Annahme ist ja vollständig berechtigt — dass dasjenige, was Ibsen in seinen „Gengangere“ oder Sienkiewicz in seinem „Ohne Dogma“ geschildert hat, in der Wirklichkeit geschehen wäre und genau so, wie es geschildert ist. Wenn ich nun ein solches Menschenschicksal, wie dasjenige in „Gengangere“ oder in „Ohne Dogma“ in der Wirklichkeit gesehen hätte, unterliegt es wohl keinem Zweifel, dass eine solche Erfahrung einen niederdrückenden, beängstigenden, also vorwiegend unlustvollen, Eindruck hervorrufen müsste. Nehme ich nun aber weiter an, ich hätte es nicht selbst gesehen, sondern ein Anderer, der es mir erzählt hat, bleibt doch der Thatbestand in allem Wesentlichen derselbe. Auch eine solche Erzählung müsste einen vorwiegend unlustvollen Eindruck machen. Und wie talentvoll und künstlerisch der Betreffende auch zu erzählen wüsste und wie sehr ich ihn auch in dieser Hinsicht bewunderte, würde die Erzählung selbst trotzdem denjenigen Eindruck machen, den sie ihrem Inhalt nach machen müsste, d. h. in diesem Fall also einen vorwiegend unlustvollen. Denn absurd wäre es zu sagen,

dass jemand z. B. den Tod eines lieben Freundes mir so gut und so künstlerisch erzählt und geschildert hätte, dass seine Erzählung einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf mich machte. — Wie wäre es nun denkbar, dass der Eindruck ein vorwiegend lustvoller sein würde, sobald die Erzählung nur gedruckt wird? Wenn es einmal feststeht, dass dasjenige, was in einem Kunstwerk dargestellt ist, in der Wirklichkeit einen vorwiegend unlustvollen Eindruck macht, so hat man keinen Grund anzunehmen, dass es in der Kunst einen anderen Eindruck machen würde. Giebt man also zu, — was wohl alle thun — dass die Kunst nicht nur erfreuliche Lichtseiten des Menschenlebens, sondern ebenso gut düstere Nachtseiten desselben darstellen darf und muss: physische und psychische Gebrechen, Armut und Elend, selbstverschuldetes und unverdientes Unglück und moralische Versumpfung — kurz überhaupt alles, was das wechselnde Verhängnis dem Erdensohne bringt — giebt man einmal zu, dass die Kunst alles dies darstellen darf und muss, dann ist es unmöglich zu verlangen, dass jedes Kunstwerk doch einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf uns machen sollte. Es ist nicht nur unberechtigt dies zu verlangen, ein solches Verlangen steht auch im Widerspruch mit dem, was man eben zugiebt. Es ist näml. wesentlich für die Nachtseiten des Lebens, dass sie einen vorwiegend unlustvollen Eindruck auf uns machen, und thun sie dies nicht, dann sind es eben keine Nachtseiten des Lebens. Wenn die Kunst also Nachtseiten des Lebens darstellen darf, aber nur so, dass dieselben einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf uns machen, *dann darf sie eigentlich doch nicht* Nachtseiten des Lebens darstellen, denn für diese ist es eben wesentlich, dass sie einen vorwiegend unlustvollen Eindruck auf uns machen.

Hier würde man sich nun wahrscheinlich auf einen alten Gedanken berufen und Folgendes hervorheben: Die Kunst dürfe und müsse wohl ebenso gut düstere Nachtseiten des Lebens wie erfreuliche Lichtseiten desselben darstellen, aber dennoch könne und müsse jedes echte

Kunstwerk einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf uns machen. Der Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einer wirklichen Erfahrung bestehe näml. eben darin, dass ich im erstgenannten Falle schon von vornherein weiss, das, was in dem Kunstwerke dargestellt ist, ist nichts Wirkliches. Wenn ich selbst im Leben Elend und Unglück sehe oder von einem Anderen höre, der es selbst gesehen hat, fühle ich in beiden Fällen Schmerz, weil ich weiss, dass es sich um ein wirkliches Elend und um ein wirkliches Unglück handelt. Werden aber in einem Kunstwerk Elend und Nachtseiten des Lebens dargestellt, weiss ich schon von vornherein, dass das Dargestellte nichts Wirkliches ist, und so kann auch ein solches Kunstwerk auf mich doch einen vorwiegend lustvollen Eindruck machen.

Dagegen wäre Folgendes einzuwenden. 1) Es ist nicht leicht einzusehen, warum eine Darstellung des Elends doch einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf uns machen müsste, auch wenn man weiss, dass das Dargestellte nichts Wirkliches ist. Höchstens könnte das Bewusstsein von der Unwirklichkeit des Dargestellen so stark wirken, dass die Darstellung keinen direkt schmerzvollen Eindruck machte oder uns kalt liesse, aber unbegreiflich ist es, warum das Bewusstsein von der Unwirklichkeit des an sich unlustvollen Dargestellten die Darstellung positiv lustbringend machen müsste.

2) Übrigens ist es leicht einzusehen, dass der Eindruck, den ein Kunstwerk auf uns macht, gar nicht davon abhängig ist, ob das Dargestellte wirklich oder unwirklich ist und ob wir davon wissen oder nicht. Wenn ich erführe, dass dasjenige, was Sienkiewicz in „Ohne Dogma“ oder Ibsen in „Gengangere“ geschildert hat, auf ein wirkliches Ereignis zurückzuführen ist, das dem Dichter den Stoff als fertig geliefert hat, oder wenn ich dies auch von vornherein wüsste, würde dadurch der Eindruck, den diese Werke auf mich machen, in keinem wesentlichen Punkte geändert werden. Als Minna Canths „Sylvi“ erschien, wussten alle in Finnland, dass diesem Stück ein

wirkliches Ereignis zu Grunde lag, und doch war der Eindruck, den dieses Stück machte, in keinem wesentlichen Punkte anders beschaffen, als er es gewesen wäre, wenn man dies nicht gewusst hätte.

3) Und wenn man näher darüber nachdenkt, wird es einleuchtend, scheint es mir, dass es sich auch so verhalten muss, dass der Eindruck, den ein Kunstwerk auf uns macht, vollständig unabhängig von dem Bewusstsein der Wirklichkeit oder Unwirklichkeit des darin Dargestellten ist. Denn würde dieses Bewusstsein in Bezug auf Kunstwerke von einer bestimmten Art wirken, müsste es natürlich in Bezug auf alle wirken. Wenn also eben das Bewusstsein von der Unwirklichkeit des Dargestellten ein inhaltlich düsteres Kunstwerk lusterregend machte, müsste gerade nach demselben Gesetz das Bewusstsein von der Unwirklichkeit des Dargestellten ein inhaltlich erfreuliches Kunstwerk unlusterregend machen. Das Bewusstsein davon, dass ein trauriges Ereignis nicht wirklich ist, ruft wohl ein Gefühl der Erleichterung, also ein Lustgefühl hervor. Aber ebenso ruft auch das Bewusstsein davon, dass ein erfreuliches Ereignis nicht wirklich ist, ein Gefühl der Enttäuschung, also ein Unlustgefühl hervor. Bliebe ich also dem Kunstwerk gegenüber immer dessen vollständig bewusst, dass das Dargestellte nichts Wirkliches ist, und würde eben deshalb der düstere Inhalt keinen unlustvollen Eindruck machen, so könnte folgerichtig dann auch der erfreuliche Inhalt keinen lustvollen Eindruck machen, denn ich wüsste ja doch, dass das dargestellte Erfreuliche nichts Wirkliches ist. Nun macht aber die künstlerische Darstellung erfreulicher Lichtseiten des Menschenlebens auf uns einen lustvollen Eindruck. Also ist es ein Beweis dafür, dass das Bewusstsein von der Unwirklichkeit des Dargestellten auf den Eindruck, den das Kunstwerk auf uns macht, nicht bestimmend wirkt. Wenn aber dieses Bewusstsein einmal nicht gegenüber den Kunstwerken von erfreulichem Inhalt wirkt, dann hat man kein Recht anzunehmen, dass es gegenüber den Kunstwerken von düsterem Inhalt wirken würde.

Es giebt noch eine andere alte Erklärungsweise, zu der man oft seine Zuflucht nimmt, wenn es gilt einem glaubwürdig zu machen, dass jedes Kunstwerk auf uns einen vorwiegend lustvollen Eindruck mache. Man sagt näml.: Dem Inhalt nach machen wohl viele Kunstwerke auf uns einen vorwiegend unlustvollen Eindruck, aber der Form nach muss jedes Kunstwerk auf uns einen worwiegend lustvollen Eindruck machen, und macht es es nicht, dann ist es eben kein Kunstwerk.

Wir wollen hier nun nicht auf den alten Streit zwischen der Form- und Inhaltsästhetik eingehen, weil erstens dieser Streit uns zum grossen Teil auf einer unrichtigen und unklaren Fragestellung und Wortmissbrauch zu beruhen scheint, und weil zweitens dieser Streit erfolglos und unnütz sein muss, solange man noch nicht darüber im Klaren ist, worin das Wesen des Kunstwerkes besteht. Ist man aber einmal darüber im Klaren, dann ist dieser Streit erst recht unnütz.

Der oben angeführte Einwand muss jedoch ins richtige Licht gestellt werden.

Wenn man sagt, dass jedes Kunstwerk *seiner Form nach* gefallen, d. h. einen lustvollen Eindruck auf uns machen müsse, sonst sei es eben kein Kunstwerk, so meint man wohl damit, dass jedes Kunstwerk, *soweit es Kunstwerk ist*, d. h. diejenigen Forderungen erfüllt, die wir an ein Kunstwerk stellen, gefalle und also einen lustvollen Eindruck mache. Und macht es diesen lustvollen Eindruck nicht, dann sei es eben ein Zeichen dafür, dass das betreffende Werk diese Forderungen nicht erfüllt, also kein Kunstwerk ist.

Was ist nun aber damit über das Wesen des Kunstwerkes gesagt? Eigentlich gar nichts. Dieser Satz ist im Grunde eine Tautologie, und was hier von dem Kunstwerk gesagt ist, kann mutatis mutandis von jeder menschlichen Thätigkeit oder ihrem Erzeugnis gesagt werden. Soweit eine menschliche Thätigkeit diejenigen Forderungen erfüllt, die wir an eine echte Thätigkeit stellen, macht dieselbe auf uns einen lustvollen Eindruck. Dieses Lustgefühl beruht dann

darauf, dass wir sehen, dass eine Forderung erfüllt, einem Massstab Genüge geleistet worden ist. Aber das *Wesen* dieser Thätigkeit besteht doch nicht in diesem Lustgefühl. Dieses ist nur ein Zeichen dafür, dass diejenige Einzelerscheinung, die wir vor uns haben, ihrem echten Wesen entspricht. *Aber worin dieses Wesen dann besteht,* das bleibt ebenso verborgen wie vorher. — Wir können ja z. B. sagen, dass soweit eine That, eine Handlungsweise sittlich ist, also diejenigen Forderungen erfüllt, die eine Handlungsweise erfüllen muss um sittlich genannt zu werden, dieselbe auch unbedingt auf uns einen lustvollen Eindruck macht. Würde man nun aber demgemäss definiren: sittlich ist jede Handlungsweise, die auf uns einen lustvollen Eindruck macht, so hätte eine solche Definition keinen eigentlichen Inhalt und das Wesen der Sittlichkeit wäre dadurch gar nicht verständlicher gemacht worden. Denn eine Handlungsweise ist nicht deshalb sittlich, weil sie einen lustvollen Eindruck auf uns macht, sondern umgekehrt: sie macht auf uns einen lustvollen Eindruck deshalb, weil sie sittlich ist. Um also zu erklären, worauf das Wesen der Sittlichkeit beruht, muss man *den Inhalt* der sittlichen Forderung ins Klare bringen. — So sagt auch derjenige nichts über das Wesen der Kunst aus, der da definirt: Kunstwerk ist jedes Erzeugnis menschlicher Thätigkeit, das seiner Form nach einen lustvollen Eindruck auf uns macht. Denn dies heisst nur dasselbe, als wenn man sagte: Kunstwerk ist jedes Erzeugnis menschlicher Thätigkeit, das die künstlerische Forderung erfüllt. Es ist offenbar, dass eine solche Definition nur eine Tautologie ist. Es handelt sich ja eben darum, den Inhalt der künstlerischen Forderung ins Klare zu bringen.

Uns scheint es also, dass die „Schönheitstheorie“ nicht im Stande ist, das Wesen der Kunst zu erklären. Ihre Kunstdefinition ist sowohl allzu weit als auch allzu eng.

Wenn nun aber diese Anschauungsweise so grundsätzlich falsch ist, wie sie uns erscheint, wie ist es dann

möglich, dass man zu derselben gekommen ist — und was noch sonderbarer ist — wie ist es möglich, dass sie so allgemein nicht nur als richtig, sondern oft auch als selbstverständlich anerkannt worden ist? Wenn jemand behauptet, die allgemeine Anschauung sei in irgend einem Punkte grundfalsch, und zugleich auf keine natürliche Weise erklären kann, wie man zu einer so falschen Anschauung hat kommen können, sondern in dieser Hinsicht nur auf das schwache Denkvermögen der Menschen hinweist, so erscheint seine Behauptung doch immerhin etwas verdächtig, wie starke und scharfsinnige Gründe er auch anführen mag. Natürlich können oft ganz grundfalsche und verkehrte Anschauungen unter den Menschen allgemein werden, aber dann giebt es immer irgend eine natürliche Erklärung dafür, wie sonst verständige und auch scharfsinnige Menschen sich in irgend einer Hinsicht so mächtig haben irren können. — Eine solche natürliche Erklärung dafür, wie man zu der „ästhetischen Genusstheorie" hat gelangen und daran festhalten können, scheint nun auch nicht schwer zu finden zu sein.

Diese Theorie verdankt ihre Entstehung wohl an erster Stelle dem Umstand, dass der Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung nicht der richtige gewesen ist. Man hätte von den Kunstwerken voraussetzungslos ausgehen sollen, man ist aber in der That von einer unbegründeten und falschen Voraussetzung ausgegangen. Man hat näml. ganz dogmatisch vorausgesetzt, dass der Eindruck, den die Kunstwerke auf uns machen, in allem Wesentlichen derselbe wäre wie der Eindruck, den die Schönheitserscheinungen in der Natur auf uns machen. Nun ist es eine Thatsache, dass die Schönheitserscheinungen in der Natur auf uns in der Regel einen vorwiegend lustvollen Eindruck machen. Dann hat man der Voraussetzung gemäss natürlich schliessen müssen, dass also auch die Kunstwerke auf uns immer einen vorwiegend lustvollen Eindruck machen müssen. Diese Schlussfolgerung steht nun in einem offenbaren Widerspruch mit der Thatsache, dass viele Kunstwerke Erscheinungen darstellen, die den

„Schönheitserscheinungen“ in der Natur diametral entgegengesetzt sind, und auch einen entgegengesetzten Eindruck auf uns machen müssen. Dieser Widerspruch mit einer Erfahrungsthatsache hätte doch dazu führen müssen, dass man die gemachte Voraussetzung einer Prüfung unterworfen und nach einer solchen Prüfung aufgegeben hätte. Das hat man aber nicht gethan, sondern man hat an der Voraussetzung dogmatisch festgehalten und diesen Widerspruch durch allerlei gekünstelte, gezwungene und unklare Theorien zu erklären gesucht.

Aber wie ist es doch auf die Dauer möglich gewesen an einer Theorie festzuhalten. zu der man durch eine falsche Voraussetzung getrieben worden ist, die aber mit Erfahrungsthatsachen in Widerspruch steht? Dies ist dadurch möglich gewesen, dass man — wohl meistens unbewusst — den Wörtern „Lust“ und „Unlust“, „lustvoll“, und „unlustvoll“ eine andere Bedeutung untergeschoben hat, als dieselben eigentlich haben. Psychologisch genommen, ist die Lust ein Gefühl der Förderung des Lebensprozesses, die Unlust ein Gefühl der Hemmung des Lebensprozesses. Beides — sowohl Förderung als Hemmung — kann durch äusserst verschiedenartige Ursachen veranlasst sein, und es kann auch sehr verschiedene Arten von Förderung und Hemmung geben — ganz abgesehen von der Verschiedenheit der Intensität. Sobald es sich aber nur um eine Förderung des Lebensprozesses handelt, haben wir es mit einem Lustgefühl zu thun, im entgegengesetzten Falle mit einem Unlustgefühl. — Nun hat man aber in der Ästhetik den Wörtern „Lust“ und „Unlust“ immer nach Bedürfnis einen anderen Sinn untergelegt, und zwar in diesem Fall der „Lust“ einen weiteren, in dem der „Unlust“ einen engeren. Wenn man Einspruch erhoben hat gegen die Behauptung, dass viele Kunstwerke auf uns auch einen vorwiegend unlustvollen Eindruck machen könnten, so hat man wohl unter „unlustvoll“ vorzugsweise dasselbe verstanden wie „missfallend“, „widerwärtig“, ja sogar vielleicht „abstossend“ und „ekelhaft“. Und dann hat

man ganz richtig weiter gefolgert, dass ein Werk, welches einen solchen Eindruck machte, kein Kunstwerk wäre, denn ein Kunstwerk muss uns doch gefallen. Aber nun beschränkt sich das Unlustgefühl durchaus nicht nur auf diese Arten von Unlustgefühl, sondern es kann noch andere Arten geben. Z. B. eine tiefe Trauer braucht keineswegs etwas eigentlich Missfallendes, Widerwärtiges, etwas, was wir mit Abscheu von uns abweisen würden, zu enthalten. Im Gegenteil kann auch die tiefste Trauer trotz ihres Unlustcharakters uns in einem gewissen Sinne auch lieb sein. Sonst wäre es ja nicht zu erklären, dass viele Menschen z. B. das Andenken eines lieben Angehörigen oder Freundes, den sie verloren haben, mit einer beinahe an religiösen Kult erinnernden Anhänglichkeit lebendig zu erhalten suchen. Sie sammeln und verwahren alle Gegenstände, durch welche sie an den Verstorbenen erinnert werden, obgleich der Anblick dieser Gegenstände im Grunde schmerzerregend sein muss, weil der Verlust dadurch wieder fühlbar und die Trauer lebendig wird. Und die Trauer ist doch ohne Zweifel zu den Unlustgefühlen zu rechnen, weil sie ein Gefühl der Hemmung des Lebensprozesses ist.

Wenn ich also sage, dass z. B. „Ohne Dogma" von Sienkiewicz oder „Gengangere" von Ibsen auf mich einen vorwiegend unlustvollen Eindruck machen, so ist dies durchaus nicht so zu verstehen, als ob diese Werke mir nicht gefielen, sondern missfällig, widerwärtig oder abstossend wären. Es bedeutet nur, dass durch diese Werke der Lebensprozess für den Augenblick gehemmt wird, und psychologisch heisst dies eben, dass sie einen vorwiegend unlustvollen Eindruck machen.

Sobald es aber einmal feststeht, dass es Kunstwerke giebt, die einen, den Lebensprozess hemmenden Eindruck als Rechnungsabschluss liefern, darf man nicht mehr das Wesen der Kunst in einem Genuss erblicken, sondern man muss dasselbe auf irgend eine andere Weise zu erklären suchen.

Wir wollen noch zwei Theorien anführen, die mit einander ziemlich eng verwandt zu sein scheinen, näml. die Einfühlungstheorie und die Theorie der inneren Nachahmung. [1])

Beide geben von der unbegründeten Voraussetzung aus, es sei für alle Kunstwerke wesentlich, dass sie auf uns einen lustvollen Eindruck machen. Und diese Theorien haben eben die Aufgabe zu erklären, worauf der vermeinte ästhetische und also auch künstlerische Genuss beruhe. Nach der erstgenannten Theorie beruht derselbe auf der Einfühlung, nach der letztgenannten auf der inneren Nachahmung.

Die Einwände, die gegen diese beiden Theorien zu machen sind, sind im Grunde dieselben. Wenn man auch annähme, dass jedes Kunstwerk unbedingt Genuss bringe, so könnte dieser künstlerische Genuss, scheint es mir, weder auf der Einfühlung noch auf der inneren Nachahmung beruhen, denn weder die Einfühlung noch die innere Nachahmung kann immer lusterregend sein, sondern ist nach Umständen entweder lustvoll oder unlustvoll. — Wenn jemand mir von einem grossen Unglück erzählt, das ihn getroffen hat, und ich mich in seine Gefühle „einfühle", so kann das wohl nichts Anderes bedeuten, als dass ich seine Gefühle miterlebe, seinen Schmerz teile. Nun sind aber seine Gefühle unlustvollen Inhalts — also erlebe auch ich, soweit ich mich in seine Gefühle einfühle, etwas Unlustvolles, und etwas Unlustvolles erleben heisst doch nicht einen Genuss haben!

Hiergegen würde man nun wohl einwenden: die Einfühlung *als solche*, die innere Nachahmung *als solche* sei immer lustvoll, ganz abgesehen davon, in welcherlei Gefühle ich mich einfühle, was ich innerlich nachahme. Der auf der Einfühlung beruhende Genuss liege begründet „in dem Einklang des Eigenen und des Fremden, in

[1]) Vgl. Th. Lipps, Ästh. Einfühlung (Z. f. Ps. u. Ph. d. S. B. XXII S. 415 ff.); Paul Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik 1898. Karl Groos, Einleitung in die Ästhetik; Der Ästh. Genuss 1902.

der durch die Einwirkung von aussen geweckten und durch die Einstimmigkeit mit ihr gesteigerten und in sich selbst frei gemachten Bethätigung meines eigenen Wesens, in dieser eigenen Art in einem objektiv bedingten Erleben mich selbst frei auszuwirken". [1])

Dies kann man auch gern zugeben, aber es bedeutet nicht das, was man damit zu sagen glaubt. Auch das Erleben als solches, als psychische Function ist immer lustvoll, weil ich durch jedes Erlebnis — auch durch ein unlustvolles — innerlich erweitert, vertieft, bereichert werde. Und das Gefühl der inneren Bereicherung muss immer ein Lustgefühl sein. Aber dies bedeutet nun durchaus nicht, dass also auch *jedes Erlebnis* vorwiegend lustvoll wäre. Der Totaleindruck, den ein Erlebnis auf uns macht, beruht doch nicht ausschliesslich, auch nicht zum grössten Teil, auf dem Gefühl, welches das Erleben als Function gewährt, sondern derselbe beruht hauptsächlich auf dem Erlebnisinhalt, also darauf, was erlebt wird. Das Gefühl, welches das Erleben als solches, als Function gewährt, ist nur ein verschwindend kleiner Bestandteil in dem Totaleindruck des Erlebnisses, und die Grundfarbe des Gemütszustandes kann doch nicht nach diesem nebensächlichen Bestandteil benannt werden.

Ebenso verkehrt sollte es scheinen, wenn man jeden Gemütszustand, der auf der Einfühlung oder der inneren Nachahmung beruht, als vorwiegend lustvoll bezeichnen wollte, weil die Einfühlung und die innere Nachahmung als solche, als psychische Function immer lustvoll ist. Denn der Grundcharakter oder die Grundfarbe eines solchen Gemütszustandes kann doch nicht auf dem Gefühl beruhen, welches die Einfühlung, bezw. innere Nachahmung als psychische Function gewährt, sondern sie muss hauptsächlich darauf beruhen, in welcherlei Gefühle ich mich einfühle, was ich innerlich nachahme. Und wäre dem nicht so, dann wäre alle Rede von der menschlichen Sympathie in dem jetzigen Sinne absurd. Für je-

[1]) Th. Lipps, Ästh. Einf. Z. f. Ps. B. XXII S. 426.

manden Sympathie haben, sich in fremde Gefühle einfühlen, kann doch nichts Anderes heissen als fremde Freuden und Leiden teilen d. h. miterleben. Es ist bezeichnend, dass schon die Etymologie des Wortes „Sympathie“ auf das Miterleben von fremden Leiden das Hauptgewicht legt. Nun sollte es einem doch sinnlos vorkommen, das Erleben von Leiden einen Genuss zu nennen! Sobald ich fremde Leiden wirklich miterlebe, d. h. mich in dieselben einfühle, muss mein eigener Gemütszustand ein vorwiegend unlustvoller sein, wenn es auch in diesem vorwiegend unlustvollen Gemütszustand einen lustvollen Bestandteil giebt, den die Einfühlung als Function gewährt. Wollte man nun aber den ganzen Gemütszustand wegen dieses verschwindend kleinen lustvollen Bestandteiles als lustvoll bezeichnen, so wäre es etwas Ähnliches, als wenn man die Sonne dunkel nennte, weil darin auch dunkle Flecken zu sehen sind.

Nun könnte man wieder, wie bei der Langeschen Theorie, die erste Voraussetzung fallen lassen und sagen: Jedes Kunstwerk braucht nicht einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf uns zu machen, sondern es giebt Kunstwerke, die einen vorwiegend unlustvollen Eindruck auf uns machen. Dennoch beruht aber die Wirkung des Kunstwerkes auf der Einfühlung, bezw. der inneren Nachahmung.

Auch in dieser Form würde weder die Einfühlungstheorie noch die Theorie der inneren Nachahmung meiner Ansicht nach das Wesen der Kunst verständlich machen. Die Einfühlung und die innere Nachahmung kommen nicht nur den Kunstwerken gegenüber in Frage, sondern sind ganz allgemeine Erscheinungen, allzu allgemein um nur das Wesen der Kunstwerke zu charakterisiren. Ich kann allerlei Dinge beleben, beseelen, allen möglichen Erscheinungen mein Bewusstsein „leihen“, mich in allerlei Gemütszustände einfühlen — und das nicht nur in der Kunst, sondern auch im wirklichen Leben. So kann ich auch allerlei Erscheinungen innerlich nachahmen in der Wirklichkeit wie in der Kunst.

Nun könnte man wohl geltend zu machen suchen, dass die Einfühlung, bezw. die innere Nachahmung doch nur den Kunstwerken gegenüber besser, leichter und vollständiger gelänge — so zu sagen Einfühlung par excellence wäre. Dann sollte man aber erklären können, warum dies der Fall ist, d. h. man sollte diejenigen Eigenschaften an den Kunstwerken nachweisen können, durch welche sich diese für die Einfühlung, bezw. die innere Nachahmung besonders geeignet machen. Und dann wäre für die Kunstwerke wesentlich — nicht die Einfühlung, sondern eben jene Eigenschaften, durch welche sie für die Einfühlung besonders geeignet werden.

Oder man könnte seine Zuflucht zu einer anderen Erklärungsweise nehmen. Man könnte sagen: Die künstlerische Einfühlung ist eine *spezifische Art* von Einfühlung, bezw. innerer Nachahmung. Dann müsste man erklären können, wodurch sich die künstlerische Einfühlung von der allgemeinen unterscheide.

Dies scheint Th. Lipps versucht zu haben. [1]) Und wenn ich ihn richtig verstanden habe, sieht er das Charakteristische der ästhetischen Sympathie, der ästhetischen und also auch der künstlerischen Einfühlung in der „Losgelöstheit oder in dem Nicht-Verflochtensein in den Wirklichkeitszusammenhang".

Diese Erklärung scheint mir nicht befriedigend. Man sucht näml. dabei das Wesen der Kunst letzten Endes dadurch zu erklären, dass man auf die eigentümliche Art von Realität hinweist, die den Kunstwerken und dem Eindruck, den dieselben auf uns machen, zukommt. Nun ist aber diese eigentümliche Art von Realität, diese „Losgelöstheit" oder dieses „Nicht-Verflochtensein in den Wirklichkeitszusammenhang" keineswegs etwas ohne Weiteres Begreifliches, sondern eben diese Thatsache selbst bedarf dringend einer Erklärung. Und sie kann erst dann erklärt und richtig verstanden werden, wenn man über das Wesen der Kunst im Klaren ist. Das

[1]) Vgl. Ästh. Einfühlung.

Wesen der Kunst kann also nicht nur nicht erklärt werden durch einen Hinweis auf das eigentümliche Verhältnis, in dem die Kunstwerke zur Wirklichkeit stehen, sondern eben umgekehrt: dieses eigentümliche Verhältnis setzt zu seinem Verständnis eine Auffassung von dem Wesen der Kunst voraus. Der Hinweis [1]) auf die „ästhetische Realität“ als eine auf weiter nichts zurückführbare und sonst mit nichts in der Welt vergleichbare Thatsache scheint mir also nicht berechtigt. Wenn man diese „Realität“ wirklich nicht erklären kann, dann muss man es natürlich auch offen anerkennen. Aber man darf die Sache nicht so darstellen, als ob diese „Realität“ keiner Erklärung bedürftig, sondern unmittelbar einleuchtend wäre, denn das ist sie eben nicht. Und dann darf man auch nicht andere Thatsachen durch diese Thatsache zu erklären suchen, bevor diese selbst erklärt ist.

Zum Schluss sei noch der Standpunkt Volkelts in aller Kürze erwähnt. Volkelt hat wohl meines Wissens nirgends das Wesen der Kunst zum Gegenstand einer besonderen Untersuchung gemacht, aber in seinen „Ästhetischen Zeitfragen“ findet man zahlreiche Aussprüche, die ziemlich deutlich erkennen lassen, in welcher Richtung seine Gedanken in dieser Hinsicht gehen.

Nach Volkelt besteht die eigentliche Aufgabe der Kunst „in der allseitigen, erschöpfenden Darstellung des Menschlich-Bedeutungsvollen“. (S. 15). Unter „Menschlich-Bedeutungsvoll“ versteht er wiederum alles, „wodurch auf die Stellung von Freude und Leid, von gut und und böse, von Vernunft und Unvernunft im Leben ein Licht fällt“. (S. 17).

Die Kunst soll also das menschliche Dasein „nach der Seite seines Zweckes und Wertes“ veranschaulichen. „Auch wo uns die Kunst nur ein unscheinbares Winkelchen des menschlichen Getriebes beleuchtet, will sie uns doch von irgend einer Seite her vor Augen führen,

[1]) Vgl. Ästh. Einfühlung.

was es heisse, Mensch sein, als Mensch sich freuen, kämpfen und leiden. Mag die Kunst sich Anmutiges oder Furchtbares zum Gegenstand nehmen, überall will sie uns das Menschenschicksal nach irgend einer interessanten, auf die grossen Züge des Lebens bedeutsam hinweisenden Seite anschaulich machen.“ (S. 16).

Ich finde diese Aussprüche Volkelts gut und wertvoll. Das Einzige, was ich gegen dieselben einzuwenden habe, ist nur dies, dass diese Aussprüche noch allzu allgemein gehalten, allzu schwebend und deshalb vieldeutig sind, um als Ausgangspunkt und Grundlage für systematische kunstphilosophische Betrachtungen zu dienen. Es wird sich wohl später zeigen, dass wir, unserem eigenen Gedankengang folgend, in vielem auf dasselbe hinauskommen wie Volkelt und seine Aussprüche, wenigstens zum grossen Teil, unterschreiben können. Nur bekommen diese Aussprüche dann einen genaueren und bestimmteren Sinn und sind nicht mehr so vielen Missverständnissen und verschiedenartigen Deutungen ausgesetzt wie in ihrer jetzigen Form.

KAP. III.

Das Wesen der Kunst.

1.

Wir sind in dem vorangehenden Kapitel zu dem Resultat gekommen, dass keine von den bekanntesten Theorien, durch welche man das Wesen der Kunst hat erklären wollen, diese Aufgabe befriedigend lösen konnte. Wir sind also gezwungen auf eine von den bisher gewöhnlichen Theorien abweichende Weise das Wesen der Kunst zu erklären zu suchen. — Um aber eine solche Erklärung zu finden, müssen wir nach derjenigen Methode verfahren, welche im Anfang des zweiten Kapitels festgestellt wurde.

Wir gehen also von der Thatsache aus, dass wir einige Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit Kunstwerke nennen und dieselben als eine von allen übrigen Erzeugnissen menschlicher Thätigkeit prinzipiell verschiedene Gruppe betrachten. Daraus schliessen wir, dass wir zu einer solchen wichtigen Unterscheidung ganz bestimmte Gründe haben müssen. Es handelt sich jetzt nur darum, diese gewöhnlich unbewussten Gründe bewusst zu machen um an denselben folgerichtig festhalten zu können, zu erfahren, was wir eigentlich meinen und nach welchem Massstab wir urteilen, wenn wir von einem Erzeugnis menschlicher Thätigkeit sagen: dies ist ein Kunstwerk.

Um diese unbewussten Gründe auf die leichteste Weise ins Klare zu bringen, vergleichen wir am besten zwei solche Erscheinungen mit einander, welche im Übri-

gen möglichst viel Gemeinsames mit einander haben, von denen aber die eine ein Kunstwerk ist, die andere nicht. Und dann fragen wir: aus welchem Grund nennen wir die eine von diesen Erscheinungen Kunstwerk, die andere nicht?

Um von möglichst alltäglichen Beispielen auszugehen vergleichen wir z. B. eine Karikatur und eine Photographie mit einander. Nach meinem Kunstbewusstsein ist eine meisterhafte Karikatur ein Kunstwerk, selbst die beste Photographie aber ist es nicht. Nehmen wir weiter an, dass sowohl die Karikatur als auch die Photographie ein und dieselbe Person darstellen, so haben diese zwei Erscheinungen ohne Zweifel äusserst viel Gemeinsames mit einander. Wo liegt nun aber der Grund, dass ich die Karikatur ein Kunstwerk nenne, die Photographie nicht? Dies kann nicht wesentlich darauf beruhen, dass die Photographie zum grossen Teil mechanisch, die Karikatur dagegen mit Menschenhand verfertigt ist. Denn wenn ich auch annehme, dass man mit Menschenhand ohne mechanische Hilfe Bilder verfertigen könnte, die unseren jetzigen Photographien genau ähnlich wären, würde ich solche Bilder doch nicht Kunstwerke nennen. — Da nun in beiden Fällen das Dargestellte dasselbe war, kann es auch nicht auf der Verschiedenheit des Stoffes beruhen, dass ich die Karikatur Kunstwerk nenne, die Photographie nicht. Es kann sich also nur aus einer *prinzipiellen Verschiedenheit in der Behandlungsweise* erklären. Wie behandelt die Photographie den Stoff, d. h. wie stellt sie die Person dar? Die Photographie kopirt die Person mit allem Zufälligen, sie reproduzirt dieselbe so genau, wie es technisch nur möglich ist, um ein möglichst treues Bild von der Person zu geben, wie sie war, als sie vor dem Apparat sass. Die Photographie trifft keine Auswahl zwischen den Zügen, lässt nichts weg, setzt nichts hinzu, betont und markirt nicht den einen Zug vor dem anderen, sondern kopirt unselbständig und sklavisch alles, was sich von der Person kopiren lässt.

Wie behandelt die Karikatur den Stoff, d. h. wie

stellt die Karikatur die Person dar? Die Karikatur kopirt nicht sklavisch die Person mit allen ihren Zügen ohne den einen mehr als den anderen hervorzuheben, sondern die Karikatur *trifft eine Auswahl zwischen den Zügen.* Der Karikirende nimmt in sein Bild nur diejenigen Züge der Person, die zu *seinem Zwecke* nötig sind, und er stellt auch nicht alle diese als gleich wichtig und gleich bedeutend dar, sondern er unterstreicht, markirt, betont einige besonders, andere deutet er nur flüchtig an, jenachdem sie zu seinem Zwecke wichtig sind.

Welchen Zweck hat nun aber der Karikirende, was will er mit seinem Bild? Offenbar will doch der Karikirende die Person so darstellen, dass dieselbe uns in komischem Lichte erscheine, d. h. einen komischen Eindruck auf unser *Gefühlsleben* mache. Was will das heissen? Psychologisch genommen bedeutet dies: *der Karikirende will uns eine Erscheinung so darstellen, dass unsere Aufmerksamkeit vorzugsweise auf den Gefühlswert der Erscheinung hingelenkt werde,* d. h. dass der Eindruck, den diese Erscheinung auf das eigene Gefühlsleben des Karikirenden gemacht hat, uns wahrnehmbar werde. — Der Karikirende hat die betreffende Person gesehen, und diese hat auf sein Gefühlsleben einen bestimmten Eindruck gemacht (in diesem Fall einen komischen). Dies muss wohl darauf beruht haben, dass die Person solche Züge besass, welche ihrer Natur nach geeignet waren einen komischen Eindruck zu machen, und dem Karikirenden sind eben diese Züge besonders aufgefallen. Deshalb hat die Person auf ihn einen komischen Eindruck gemacht. Nun hat er sich aber nicht damit begnügt diesen komischen Eindruck nur für sich zu behalten, sondern es ist in ihm die Lust erwacht diesen Eindruck auch anderen wahrnehmbar zu machen. Zu diesem Zweck hat er von der Person ein Bild entworfen, das keine sklavische Kopie, sondern eine *Kommentirung,* eine *Interpretation* in einer bestimmten Richtung ist. D. h. er hat nicht alle Züge der Person gleichmässig und sklavisch reproduzirt, sondern er hat eben diejenigen Züge, die am meisten geeignet

waren einen komischen Eindruck zu machen, besonders betont, stark markirt und unterstrichen. Er hat wohl in sein Bild auch solche Züge mitnehmen müssen, welche zu dem komischen Eindruck nicht direkt beitragen, diese hat er aber nur flüchtig angedeutet. Die komischen Züge allein wären näml. nicht im Stande gewesen ein verständliches und anschauliches Bild von einem Menschengesicht zu geben, da doch kein Menschengesicht aus lauter komischen Zügen zusammengesetzt ist. Deshalb muss auch der Karikirende das *ganze* Menschengesicht darstellen. Er thut es aber so, dass sein Bild den Eindruck macht, als ob eine unsichtbare Hand da wäre, welche unsere Augen eben auf diejenigen Züge lenkt, welche geeignet sind einen komischen Eindruck hervorzurufen. Und dies ist nun zu dem Zwecke geschehen, damit es uns wahrnehmbar werde, welchen Eindruck die karikirte Person auf das Gefühlsleben des Karikirenden gemacht hat.

Der wesentliche Unterschied zwischen einer Photographie und einer Karikatur, der uns veranlasst die letztgenannte ein Kunstwerk zu nennen, besteht also darin, dass die Photographie die Person selbst, so wie sie ist, darstellt, die Karikatur aber eigentlich nicht die Person als solche darstellen will, sondern ihren *Gefühlswert* d. h. den Eindruck wiederzugeben sucht, den die Person auf das Gefühlsleben des Karikirenden gemacht hat. Wir nennen also eine Karikatur ein Kunstwerk deshalb, *weil sie ein Stück Wirklichkeit, eine Erscheinung, so darstellt, dass der Gefühlswert dieser Erscheinung in den Vordergrund tritt, bei der Darstellung die Hauptsache ist.* — Hier sei nun aber noch etwas hinzugefügt. Nicht der Umstand allein, dass die Karikatur eine Erscheinung so darstellt, dass der Gefühlswert der Erscheinung bei der Darstellung die Hauptsache ist, macht die Karikatur zum Kunstwerk. Es genügt nicht, dass man den Eindruck, den eine Erscheinung auf unser Gefühlsleben gemacht hat, anderen darstellen will, man muss ihn auch so darstellen *können,* dass die Darstellung auf andere „ansteckend“ wirkt, d. h. dass andere von unserem Gefühlseindruck ergriffen

werden, unsere Gefühle miterleben, ähnliches fühlen, was wir gefühlt haben. Wenn eine Karikatur auf unser Gefühlsleben keinen komischen Eindruck macht, dann ist sie eben keine künstlerische Karikatur, einen wie komischen Eindruck die karikirte Person auch auf das Gefühlsleben des Karikirenden gemacht haben und wie aufrichtig er bestrebt gewesen sein mag diesen komischen Eindruck auch bei uns hervorzurufen.

Um aus diesem Beispiel einen Schluss zu ziehen, würden wir also die Kunst vorläufig folgendermassen definiren: *Der Mensch ist dann künstlerisch thätig, wenn er sinnlich wahrnehmbare Lebensbilder entwirft, die den Zweck haben andere Menschen dazu zu bringen, den Gefühlswert gewisser Erscheinungen so zu fühlen, wie der Darstellende selbst ihn gefühlt hat.*

Nachdem wir nun in diesem einen Falle die unbewussten Gründe gefunden zu haben glauben, die uns veranlassen ein Werk ein Kunstwerk zu nennen, prüfen wir nach, ob dieselben Gründe auch überall und immer ausschlaggebend sind, wo wir von Kunstwerk reden. Wir vergleichen wiederum zwei Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit mit einander, die möglichst viel Gemeinsames haben, die sich aber eben darin von einander unterscheiden, dass das eine ein Kunstwerk ist, das andere nicht.

Wir vergleichen ein Gemälde, das ein Maler z. B. von einem Waldteich gemalt hat, mit einem Situationsplan, den ein Ingenieur von demselben Teich aufgenommen hat. Alle beide sind Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit im gleichen Sinne — und in dieser Hinsicht passendere Beispiele als die oben angeführten — und alle beide stellen denselben Stoff dar. Und auch die Darstellung selbst ist in der Hauptsache durch dieselben äusseren Mittel geschehen, näml. durch Linien und Farben. — Warum nennen wir nun doch das Gemälde des Malers — wenn es näml. ein gelungenes Gemälde ist — ein Kunstwerk, während es uns gar nicht einfallen kann den Plan des Ingenieurs ein Kunstwerk zu nennen? Wiederum kann dies nur auf einer prinzipiellen Verschieden-

heit in der Behandlung desselben Stoffes begründet sein. Wie behandelt der Ingenieur den Stoff, was ist für ihn die Hauptsache an dem Waldteich und was stellt er bei seiner Darstellung in den Vordergrund? Dem Ingenieur liegt vor allem daran, die Grössenverhältnisse des Teiches richtig wiederzugeben. Dann will er ein so treues Bild wie möglich auch von der Form des Teiches liefern. Weiter will er vielleicht auch durch die Verwendung verschiedener Farben die Bodenbeschaffenheit andeuten. Ebenso deutet er vielleicht an, wie die Ufer sind: ob hoch und steil oder niedrig und geneigt. — Kurzum: er will den Teich so darstellen, *wie derselbe in seiner naturgesetzlichen Thatsächlichkeit* ist; von dem Teich seiner Grösse, seiner Form und seiner Bodenbeschaffenheit nach ein so genaues Bild geben wie möglich.

Dass der Maler nun wenigstens nicht dasselbe will, ist von vornherein einleuchtend. Ihm liegt nicht daran den Teich, so wie derselbe in seiner naturgesetzlichen Thatsächlichkeit ist, treu wiederzugeben. Er bemüht sich nicht an den thatsächlichen Grössenverhältnissen des Teiches so ängstlich festzuhalten. Wenn der Waldteich in seinem Bilde etwas länger oder breiter aussieht als in der Wirklichkeit, so ist dies für seine Zwecke ziemlich einerlei. Ebenso kann er in dem Bild dem Teich eine andere Form geben, als er in der Wirklichkeit hat. Und wenn wir aus seinem Bilde nicht ersehen können, wie tief der Teich ist, wie beschaffen der Boden und wie hoch die Ufer, so rechnen wir auch dies dem Gemälde nicht als Fehler an. — Was will nun aber der Maler von dem Waldteich wiedergeben, wenn alles dies für ihn unwesentlich ist? *Er will doch offenbar nur den Eindruck wiedergeben, den der Waldteich auf sein Gefühlsleben gemacht hat,* und zwar so, dass das Gemälde einen ähnlichen Eindruck auf das Gefühlsleben des Beschauers mache, wie ihn der Waldteich auf sein eigenes Gefühlsleben gemacht hat. Nur von diesem Gesichtspunkt aus wird die eigentümliche Freiheit, mit welcher der Maler den wirklichen Teich behandelt, verständlich. Er kann Züge weglassen, andere

hinzufügen, jenachdem sie zu dem Gefühlseindruck nötig sind, den er hervorrufen will. Und von den mitgenommenen Zügen markirt, betont, unterstreicht er einige ganz auffallend, andere deutet er nur flüchtig an. Und diese starke Betonung und besondere Hervorhebung gewisser Züge lässt sich wiederum von keinem anderen Gesichtspunkt aus erklären als von dem, wie wichtig jeder Zug für den Gefühlseindruck ist, den er hervorrufen will.

Auch dieses Beispiel führt uns also zu demselben Resultat wie das vorangehende. Wenn wir von einem Landschaftsgemälde sagen, dass es ein Kunstwerk sei, meinen wir damit: dieses Gemälde stellt in anstekkender Weise den Eindruck dar, den die Landschaft auf das Gefühlsleben des Darstellenden gemacht hat.

Und wenn wir zur Poesie übergehen, finden wir, dass derselbe Massstab auch da ausschlaggebend ist, wenn es gilt darüber zu entscheiden, ob ein Erzeugnis menschlicher Thätigkeit ein Kunstwerk ist oder nicht.

Um dies zu zeigen vergleichen wir mit einander z. B. einen Zeitungsbericht und eine Novelle, denen beiden dasselbe Ereignis zu Grunde liegt. Dieses Ereignis sei z. B. ein Selbstmord. Wir nehmen an, eine Arbeiterfrau sei durch Armut, Elend und häusliches Unglück dermassen in Verzweiflung gestürzt worden, dass sie sich umgebracht hat. Wenn nun über dieses Ereignis ein Zeitungsbericht vorliegt und ein Schriftsteller darüber eine Novelle geschrieben hat, so haben offenbar diese zwei Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit äusserst viel Gemeinsames. Doch wird die Novelle — wenn sie näml. wohl gelungen ist — ein Kunstwerk genannt, der Zeitungsbericht aber nicht. Worauf beruht dies? Wiederum auf einer prinzipiellen Verschiedenheit in der Behandlungsweise desselben Stoffes. In dem Zeitungs- oder Polizeibericht ist es die Hauptsache, dass das Ereignis selbst mit allem, was dazu gehört, so richtig wie möglich, wiedergegeben wird, damit diejenigen, für welche der Bericht bestimmt ist, eine möglichst richtige *Kenntnis* von dem

thatsächlichen Lauf des Ereignisses erhalten können. — Der Novellist verfolgt offenbar mit seinem „Bericht“ einen ganz anderen Zweck. Ihm liegt nicht daran von einem Ereignis, das geschehen ist, anderen *Kenntnis* zu geben. Wäre dies für ihn die Hauptsache, dann dürfte er nicht so willkürlich mit dem thatsächlichen Sachverhalt umgehen, wie er es oft thut. Er ändert die Namen, er ändert die Familienverhältnisse, er vergisst zu sagen, wann das Ereignis geschehen ist und wo, und wenn er dies gelegentlich angiebt, berichtet er ebenso oft falsch wie richtig, ohne dass wir es ihm als Fehler anrechnen, was wir doch unbedingt in Bezug auf den Zeitungs- oder Polizeibericht thun würden. Daraus sehen wir, dass die Novelle einen prinzipiell anderen Zweck haben muss, als der Zeitungs- oder Polizeibericht, da doch dasjenige, was in dem Bericht die Hauptsache ist — näml. die Übereinstimmung des Erzählten mit dem Thatsächlichen — in der Novelle vollständig Nebensache ist. Und wiederum lässt sich diese souveräne Freiheit, welche der Novellist der Wirklichkeit gegenüber hat, von keinem anderen Gesichtspunkte aus erklären, als von dem, dass dem Novellisten *nicht an der Thatsache selbst*, sondern an *ihrem Gefühlswert* gelegen ist. Eben weil er von dem Ereignis *nur dessen Gefühlswert* d. h. den Eindruck, den dasselbe auf sein Gefühlsleben gemacht hat, wiedergeben will, kann er dem Ereignis selbst eine ganz andere Physionomie geben. Denn es war nicht notwendig, dass der Selbstmord der Arbeiterfrau gerade so geschah, wie er geschah, d. h. zu der Stunde, an der Stelle und unter den Umständen, unter welchen er geschah, um den Eindruck zu machen, den er auf das Gefühlsleben des Novellisten gemacht hat. Der Selbstmord hätte sehr gut zu einer anderen Stunde, an einer anderen Stelle und unter anderen Umständen geschehen und doch wesentlich denselben Eindruck auf das Gefühlsleben machen können. Oder allgemeiner ausgedrückt: Alle diejenigen Züge, welche das reale Ereignis, das auf das Gefühlsleben des Novellisten einen gewissen Eindruck gemacht hat, aufweist, waren nicht für

diesen Gefühlseindruck wesentlich, und auch von den Zügen, welche zu diesem Eindruck beigetragen haben, haben einige in höherem, einige in geringerem Grad dazu beigetragen. Und wenn der Novellist nun dieses reale Ereignis künstlerisch behandeln, d. h. dasselbe so darstellen will, dass es auf das Gefühlsleben anderer einen ähnlichen Eindruck machen würde, wie es ihn auf das Gefühlsleben des Darstellenden gemacht hat, so besteht seine Hauptaufgabe eben darin, das reale Ereignis von diesen unwesentlichen Zügen zu reinigen, dasselbe so zu gestalten, dass es ein reiner, adäquater Ausdruck für den Gefühlseindruck wird, den er dadurch hervorrufen will. Durch einen solchen Reinigungs- und Gestaltungsprozess kann aber das reale Ereignis eine ganz andere Physionomie erhalten. Und eben dies wäre sonst nicht erlaubt und nicht erklärlich, wenn man nicht davon ausgeht, dass der Novellist von dem realen Ereignis, das er behandelt, nur dessen Gefühlswert wiedergeben will.

Auch durch dieses Beispiel wird also das Resultat bestätigt, zu dem wir auf Grund der früher angeführten Beispiele gekommen sind. Der Mensch ist dann künstlerisch thätig, wenn er eine Lebenserscheinung durch sinnlich wahrnehmbare Mittel darstellt, um durch seine Darstellung andere Menschen dazu zu bringen, dass sie den Gefühlswert dieser Erscheinung auf ähnliche Weise fühlen, wie er, der Darstellende selbst, ihn gefühlt hat.

Wenn es nun aber das eigentliche Augenmerk des Künstlers ist von den Lebenserscheinungen nur ihren Gefühlswert wiederzugeben d. h. dieselben so darzustellen, dass die Darstellung auf das Gefühlsleben anderer einen ähnlichen Eindruck macht, wie ihn die Erscheinungen auf das Gefühlsleben des Darstellenden gemacht haben, so möchte man fragen, warum der Künstler sein Geschäft denn so furchtbar verwickelt betreibt? Warum sagt er nicht nur kurz und bündig, welchen Eindruck irgend eine Lebenserscheinung auf sein Gefühlsleben gemacht hat? Wenn ihm nur an dem Gefühlswert der Erscheinungen gelegen ist, warum giebt er sich dann die Mühe, die *Erscheinun-*

gen selbst so weitläufig zu schildern? Könnte der Novellist nicht nur kurz sagen, welchen Eindruck der Selbstmord der Arbeiterfrau auf sein Gefühlsleben gemacht hat, warum schildert er das Ereignis selbst so ausführlich? — Die Antwort auf diese Fragen ist schon in dem Vorangehenden enthalten. Man muss sich darauf besinnen, dass der Künstler sich nicht damit begnügt nur auszudrükken, welchen Eindruck irgend eine Lebenserscheinung auf sein Gefühlsleben gemacht hat, er will dies auch „ansteckend" ausdrücken d. h. so, dass ein ähnlicher Gefühlseindruck auch in anderen hervorgerufen wird.

Nun wissen wir aber aus der Psychologie, dass Gefühle niemals isolirt d. h. unabhängig von allem Übrigen auftreten, von selbst entstehen, sondern jedesmal, wenn ein Gefühl in uns entsteht, muss eine Empfindung, eine Vorstellung, ein Gedanke da sein, welcher das Gefühl hervorruft. Dieses Gesetz ist auch dann zu berücksichtigen, wenn man in anderen Gefühle hervorrufen will. Will ich in anderen ähnliche Gefühle hervorrufen, wie sie der Selbstmord der Arbeiterfrau in mir hervorgerufen hat, so genügt es nicht, dass ich nur sage: auf mein Gefühlsleben hat dieses Ereignis den und den Eindruck gemacht. Dies würde den anderen kalt lassen. Ich muss das Ereignis selbst ausführlicher zu *schildern* suchen, d. h. ich muss dafür sorgen, dass in dem anderen solche Vorstellungen entstehen, die ihrer Natur nach geeignet sind ähnliche Gefühle in ihm hervorzurufen, wie ich sie in ihm hervorrufen will. Wie weiss ich aber, welche Vorstellungen dazu geeignet sind? Das weiss ich ex analogia. Dieselben Vorstellungen, welche geeignet waren in mir gewisse Gefühle hervorzurufen, sind wohl am besten im Stande ähnliche Gefühle auch in dem anderen hervorzurufen. Wenn ich also den Gefühlseindruck, den ein Ereignis, eine Lebenserscheinung, auf mich gemacht hat, in anderen hervorrufen will, so ist wohl das sicherste und wirksamste Verfahren das, dass ich das Ereignis selbst darstelle, nicht aber immer gerade so, wie es thatsächlich war, sondern von allen zufälligen und unwesentlichen (näml. für den Gefühls-

eindruck unwesentlichen) Zügen gereinigt und so gestaltet, dass diejenigen Züge, welche zu dem Gefühlseindruck am meisten beigetragen haben, besonders hervorgehoben, betont und unterstrichen, die in dieser Hinsicht weniger wichtigen Züge dagegen nur flüchtig angedeutet werden. Dann habe ich allen Grund anzunehmen, dass das Ereignis, so dargestellt, auch auf das Gefühlsleben anderer Menschen einen ähnlichen Eindruck machen wird, wie es ihn auf mein eigenes Gefühlsleben gemacht hat, da doch das Gefühlsleben der Menschen wie auch ihre ganze psychische Konstitution in allem Wesentlichen ähnlich ist. Ein Novellist, der wohl eigentlich nur den Eindruck, den der Selbstmord der Arbeiterfrau auf sein Gefühlsleben gemacht hat, darstellen will, aber auch das Ereignis selbst ausführlich schildert, doch gewöhnlich nicht genau so, wie es thatsächlich war, sondern von zufälligen und unwesentlichen Zügen gereinigt und zweckmässig gestaltet, verfährt also psychologisch genau so, wie er verfahren muss, um am sichersten seinen Zweck zu erreichen.

Die bisherigen Ausführungen — und besonders die letzte Darlegung — könnten nun vielleicht zu einem Missverständnis Anlass geben. — Wir haben näml. in dem Vorangehenden das Wesen der Kunst so verstehen zu lernen gesucht, dass wir, von einem realen Ereignis oder überhaupt von einer wirklichen Lebenserscheinung ausgegangen sind und dann die Frage aufgestellt haben: Wie muss ein reales Ereignis, eine Erscheinung der Wirklichkeit, behandelt sein, damit die Behandlung „künstlerisch“ genannt werden darf? Und darauf haben wir kurz geantwortet: Eine wirkliche Erscheinung ist dann künstlerisch dargestellt, wenn der Gefühlswert der Erscheinung bei der Darstellung die Hauptsache ist, d. h. die Darstellung ausdrücklich den Zweck hat den Gefühlswert der Erscheinung uns in ähnlicher Weise fühlen zu lassen, wie der Darstellende ihn gefühlt hat.

Dies darf nun nicht so verstanden werden, als müsste ein Kunstwerk immer nur so entstehen dass irgend ein reales Ereignis oder überhaupt eine wirkliche Erscheinung

zuerst auf das Gefühlsleben des Künstlers einen Eindruck gemacht und der Künstler dann eben diesen bestimmten, auf eine Einzelerfahrung zurückführbaren Gefühlseindruck dargestellt hat, und zwar so, dass er das Ereignis selbst, welches diesen Eindruck machte, uns vor Augen führt, aber von unwesentlichen und zufälligen Zügen gereinigt und zweckmässig gestaltet. Natürlich können auch so Kunstwerke entstehen, aber nicht *nur* so. Das Kunstwerk braucht nicht immer der Ausdruck ganz bestimmter, auf bestimmte Einzelerfahrungen und Wahrnehmungen zurückführbarer Gefühle zu sein — und es kann auch dies nicht immer sein — sondern ebenso gut können auch unbestimmte, auf keine bestimmten Einzelerfahrungen zurückführbare Gefühle künstlerisch ausgedrückt werden. Denn ein Kunstwerk ist allgemein ausgedrückt nur ein ansteckend wirkender und mit Absicht und Bewusstsein planmässig gestalteter Ausdruck des Gefühlslebens. Aber unser Gefühlsleben ist nicht aus lauter bestimmten, auf bestimmte Einzelerfahrungen zurückführbaren Gefühlen zusammengesetzt, sondern eine sogar wohl wichtigere Rolle in unserem Gefühlsleben spielen die s. g. unbestimmten Gefühle, welche sich auf keine bestimmten, uns bewussten Einzelerfahrungen zurückführen lassen, sondern so entstanden sind, dass zahlreiche, im Laufe der Jahre gemachte Erfahrungen, ja sogar der allgemeine Gang des Lebens überhaupt, unser Gefühlsleben in einer bestimmten Richtung beeinflusst haben, und gewöhnlich so, dass wir uns dessen nicht einmal bewusst gewesen sind. Auf diese Weise entstehen wohl z. B. diejenigen Gefühle, welche wir Gewohnheitsgefühle oder dauernde Grundstimmungen nennen könnten. Und diese Gefühle spielen eine sehr wichtige Rolle in unserem ganzen Geistesleben, weil wir in einem gewissen Sinne die ganze Welt im Lichte dieser Grundstimmungen betrachten und beurteilen. Welcher Natur diese dauernden Grundstimmungen sind, das hängt nun auch in einem bedeutenden Grad von dem vererbten Temperament ab, und also nicht allein davon,

welcherlei Erfahrungen wir im Laufe des Lebens gemacht haben. Sobald aber solche Grundstimmungen bei uns einmal herrschend geworden sind, wird durch dieselben schon von vornherein die allgemeine Richtung vorgezeichnet, in welcher auch künftige Einzelerfahrungen unser Gefühlsleben affiziren werden.

Man könnte natürlich von diesen unbestimmten Gefühlen noch mehrere Arten nennen, wie z. B. eben diejenigen Gefühle, welche die Betrachtung des Weltlaufs im Allgemeinen in uns hervorruft und welche man vielleicht kosmische Gefühle nennen könnte.

Welcher Art diese unbestimmten Gefühle nun auch sein mögen, alle können sie künstlerisch ausgedrückt werden und sobald sie künstlerisch d. h. „ansteckend" ausgedrückt sind, tragen sie immer dazu bei uns den Gefühlswert des Menschenlebens von irgend einer Seite her tiefer fühlen zu lassen. Der Unterschied besteht nur darin, dass der Eindruck, den eine bestimmte Einzelerfahrung auf unser Gefühlsleben gemacht hat, künstlerisch wohl am besten so ausgedrückt werden kann, dass man aus dem Ereignis selbst durch einen Reinigungs- und Gestaltungsprozess einen adäquaten Ausdruck für den Gefühlseindruck macht, den dasselbe hervorrief. Die unbestimmten Gefühle aber, welche auf keine bestimmte Einzelerfahrung zurückführbar sind, können in der Regel auch nicht so wiedergegeben werden, dass der Künstler uns eine wirkliche Erfahrung vor Augen führt, sondern der Künstler entwirft gewöhnlich ein Lebensbild, das er verhältnismässig frei aus den Elementen zusammensetzt, welche die gemachten Erfahrungen ihm geliefert haben, und dieses Lebensbild gestaltet er so, dass es so adäquat und treu wie möglich seine Gefühlsrichtung wiederspiegelt. — In beiden Fällen ist dennoch der Grundcharakter des Kunstwerkes derselbe. Ob bestimmte oder unbestimmte Gefühle darin ausgedrückt werden, *immer ist doch das Kunstwerk seinem Wesen nach ein „ansteckend" wirkender, mit bewusster Absicht planmässig gestalteter Ausdruck des Gefühlslebens.*

Das Kunstwerk unterscheidet sich also von allen übrigen Erzeugnissen menschlicher Thätigkeit dadurch, dass es ein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck des Gefühlslebens ist, welcher absichtlich und bewusst so gestaltet ist, dass er auf das Gefühlsleben anderer Menschen ansteckend wirken würde und der dies thatsächlich auch thut. Es unterscheidet sich also von dem gewöhnlichen Gefühlsausdruck dadurch, dass es keine instinktive, planlose Gefühlsentladung ist, wie das Weinen des Traurigen und das Lachen des Fröhlichen, sondern es ist ein Gefühlsausdruck, durch den man auf andere wirken will. Und genauer ausgedrückt will man dadurch auf das Gefühlsleben anderer ansteckend wirken d. h. so, dass auch in anderen ähnliche Gefühle entstehen, wie der Darstellende selbst gefühlt hat. Und eben zu diesem Zweck ist der Gefühlsausdruck planmässig gestaltet, d. h. die äusseren Mittel, durch welche das Gefühl ausgedrückt wird, sind mit Bedacht eben so gewählt und angewendet, dass sie geeignet sein sollen auf das Gefühlsleben anderer ansteckend zu wirken. Das künstlerische Können besteht eben wohl hauptsächlich in der richtigen Wahl der Ausdrucksmittel, in der zweckmässigen Gestaltung und wirkungsvollen Anwendung derselben.

Wenn jemand etwas fühlt und sein Gefühl äusserlich wahrnehmbar ausdrückt, so ist dies also noch keine künstlerische Thätigkeit. Die künstlerische Thätigkeit fängt erst da an, wo das selbstempfundene Gefühl mehr oder weniger zielbewusst ausdrücklich so ausgedrückt wird, dass der Ausdruck auf das Gefühlsleben anderer Menschen ansteckend wirken würde. Und künstlerische Thätigkeit in vollem Sinne ist dies erst dann, wenn der Ausdruck auch thatsächlich ansteckend wirkt.

Ein Betteljunge, der hungrig und in zerlumpten Kleidern im Schnee watet, friert und weint, fühlt natürlich etwas, und das Weinen ist eben der Ausdruck seines Gefühls. Auch wirkt sein Weinen zu einem gewissen Grad auf uns ansteckend, wie überhaupt der Ausdruck jedes aufrichtigen Gefühls. Dennoch rechnen wir das Weinen

des Betteljungen nicht zur künstlerischen Thätigkeit. Sein Weinen ist nur eine instinktive Gefühlsentladung und nicht ein zielbewusster, mit Bedacht gewählter und zweckmässig gestalteter Gefühlsausdruck, durch den der Ausdrückende sein eigenes Gefühl in anderen hervorrufen wollte. — Nun könnte wohl jemand hier einwenden, dass das Weinen des Betteljungen sehr leicht und sehr oft eben ein zielbewusster und mit Bedacht gewählter Gefühlsausdruck sein kann, durch den er uns rühren, auf unser Gefühlsleben wirken will um reichlichere Gaben von uns zu erhalten. Und dies ist manchem Betteljungen auch oft gelungen. Aber dann ist das Weinen des Betteljungen nicht mehr ein wirklicher Ausdruck des Gefühlslebens, denn um so zu weinen braucht er gar nichts zu fühlen. Er weint dann nicht mehr aus Herzensbedürfnis — ja er weint dann eigentlich streng genommen gar nicht. Er sucht nur so zu thun, als ob er weinte, obgleich er nichts derart fühlt, was ihn wirklich weinen machen könnte. Der eigentliche Zweck seines Weinens ist dann nicht ein wirkliches Gefühl auszudrücken um ein ähnliches Gefühl in uns hervorzurufen, sondern er will durch seine falschen Geberden nur gewisse Vorteile erreichen. Aber die Grundeigentümlichkeit des künstlerischen Gefühlsausdrucks besteht eben darin, dass er keinen anderen Zweck verfolgt und verfolgen darf als nur ansteckend auf das Gefühlsleben anderer zu wirken. Sobald die Gefühlsansteckung nur zu einem Mittel wird, wodurch man etwas Anderes erreichen will, hört der Gefühlsausdruck auf künstlerisch zu sein.

Andererseits ist es wohl nicht unangebracht besonders darauf aufmerksam zu machen, dass nicht jede menschliche Thätigkeit (oder ihr Erzeugnis), die unser Gefühlsleben stark in Bewegung setzt, zur Kunst zu rechnen ist. Die Thätigheit oder ihr Erzeugnis muss ausdrücklich und ausschliesslich zu dem Zweck entstanden sein um etwas auszudrücken, was der Ausdrückende selbst gefühlt hat oder fühlt. Und diese Thätigkeit muss auch ihrem Zweck entsprechen, d. h. sie muss auch wirklich im Stande

sein ähnliche Gefühle in uns hervorzurufen, wie sie der Ausdrückende selbst gefühlt hat. Wenn z. B. jemand mitten in einer Theatervorstellung plötzlich ruft: Feuer! Feuer! so macht ein solcher Ruf sicherlich einen mächtigen Eindruck auf das Gefühlsleben aller Anwesenden. Doch ist er nicht zur künstlerischen Thätigkeit zu rechnen, denn der Rufende hat nicht deshalb gerufen um etwas, was er selbst fühlt, auch andere fühlen zu lassen, sondern sein Ruf hatte offenbar nur den Zweck andere von einer drohenden Gefahr zu benachrichtigen. — Und wenn jemand nur aus bösem Willen um eine Panik herbeizuführen Feuer! ruft, gehört dieser Ruf ebenso wenig zur künstlerischen Thätigkeit. Ein solcher Bösewicht hat nicht deshalb gerufen um seinem eigenen Gefühl einen ansteckenden Ausdruck zu geben — er selbst hat ja kein Gefühl — sondern er will durch seinen Ruf nur eine Panik herbeiführen, um z. B. während der allgemeinen Verwirrung besser stehlen zu können oder er hat nur einen Genuss dabei den Schreck und die Angst anderer Menschen zu sehen.

Um alle diese Gesichtspunkte in einem einzigen Satz zusammenzufassen würden wir die Kunst folgendermassen definiren: *Die Kunst ist eine Thätigkeit des Menschen, die darin besteht, dass er den Eindruck, den das Seiende (oder ein Teil desselben) auf sein Gefühlsleben gemacht hat, durch sinnlich wahrnehmbare Mittel absichtlich so ausdrückt, dass dieser Ausdruck auf das Gefühlsleben anderer Menschen ansteckend wirkt.*

Oder wenn wir das Kunstwerk, das Erzeugnis dieser Thätigkeit, ins Auge fassen und von demselben ausgehen, würde die Definition lauten: *Das Kunstwerk ist ein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck des Gefühlslebens, welcher bewusst und absichtlich so gewählt und gestaltet ist, dass er im Stande ist in anderen ähnliche Gefühle hervorzurufen, wie sie der Ausdrückende selbst gefühlt hat (und dessen eigentlicher Zweck eben darin besteht).*

Diese Auffassung von dem Wesen der Kunst, zu welcher wir also gekommen sind, scheint in allem Wesentli-

chen dieselbe zu sein, welche Leo Tolstoi in seinem Büchlein „Was ist Kunst?“ (Berlin 1898) dargestellt hat. Schon vor Tolstoi scheint Ernst Elster in seinem Werk „Prinzipien der Litteraturwissenschaft“ (Halle 1897) eine ähnliche Auffassung zum Ausdruck gebracht zu haben, obgleich meiner Ansicht nach bei weitem nicht in einer so klaren und durchdachten Form wie Tolstoi. Auch habe ich bei Lacombe [1]) Andeutungen gefunden, die vermuten lassen, dass auch er ähnliche Gedanken von dem Wesen der Kunst hat. Seine Äusserungen sind jedoch so allgemein gehalten und knapp, dass es sehr möglich ist, dass ich mich irre.

Im Übrigen scheint es, dass man diese Theorie wohl als im Wesentlichen neu bezeichnen muss, „neu“ natürlich in dem beschränkten Sinne, in welchem philosophische Theorien überhaupt neu sein können. Soweit ich die Geschichte der kunstphilosophischen Theorien kenne, ist mir wenigstens nicht bekannt, dass jemals ein ernsthafter und auch wirklich durchgeführter Versuch gemacht worden wäre das Wesen der Kunst so aufzufassen, wie es hier aufgefasst worden ist, und diese Auffassung einem kunstphilosophischen System zu Grunde zu legen. Wenigstens ist kein solcher Versuch allgemeiner bekannt geworden und hat keine grössere Verbreitung gefunden, wenn er auch jemals gemacht worden wäre. — Neu scheint diese Theorie noch besonders in dem Sinne zu sein, dass sie für unsere Zeit neu ist. Wenn die Gebildeten und auch die Ästhetiker unserer Zeit über die Kunst und Kunstfragen urteilen, gehen sie überhaupt niemals bewusst davon aus, dass das Wesen der Kunst darin bestünde, worin es nach der hier vertretenen Anschauung besteht, noch weniger halten sie an einer solchen Auffassung folgerichtig fest. Man braucht nur diese Auffassung weiter zu entwickeln, zu Ende zu denken um einzusehen, zu welchen, von dem Gesichtspunkt der herrschenden Anschauungsweise aus betrachtet, revolutionären Konsequenzen sie führt.

---

[1]) l'Introduction à l'histoire littéraire.

Zwar sind ähnliche Gedanken über das Wesen der Kunst auch früher hier und da zum Ausdruck gebracht worden. [1]) Aber man hat früher mit diesen Gedanken niemals Ernst gemacht, dieselben nie weiter entwickelt, geschweige denn zu Ende gedacht. Im Vorbeigehen hat nur dieser und jener auf die wichtige Rolle hingewiesen, welche das Gefühlsleben bei der künstlerischen Thätigkeit spielt. Gelegentlich ist sogar ganz richtig hervorgehoben worden, die Kunst sei eben in ihrem Wesen eine Thätigkeit, die den Zweck hat, Gemütsbewegungen auszudrücken und solche in anderen hervorzurufen. Aber dieser richtige Gedanke ist nur eine sporadische Äusserung geblieben, an der man nicht mehr festgehalten hat, wo es galt zusammenhängend und systematisch Kunstfragen zu behandeln. Dann ist man wieder zu den alten „Dogmen“ zurückgekehrt, zu dem Begriff der „Schönheit“ und des „künstlerischen Genusses“ u. s. w., und dieser richtige Gedanke, der eben an die Spitze hätte gestellt werden müssen und der allein im Stande gewesen wäre die Streitfra-

[1]) So scheint z. B. Alfred de Musset das Wesen der Kunst im Wesentlichen auf dieselbe Weise aufgefasst zu haben, wie es hier geschehen ist. Lanson berichtet näml., dass nach Mussets Ansicht „toute l'oeuvre littéraire consiste à ouvrir son coeur, et pénétrer dans le coeur du lecteur: *émouvoir en étant ému,* voilà toute sa doctrine; et si l'émotion est sincère, communicative, peu importe quelle forme l'exprime et la convoie.“

„Il n'eut donc souci que de dire les joies et les tristesses de son âme Il a vécu sa poésie: elle est comme le journal de sa vie. *Non qu'elle enregistre les faits, elle note seulement le retentissement des faits dans les profondeurs de sa sensibilite“.* (Gustave Lanson, Hist. de la Litt. franç. p. 949) — Ganz kürzlich habe ich zufälligerweise auch eine in ähnlicher Richtung gehende Äusserung Goethes gefunden, von welcher ich bis dahin keine Ahnung hatte und welche ganz auffallend mit unserer Definition übereinstimmt. In seinen Gesprächen mit Eckermann äussert sich näml. Goethe an einer Stelle, wo von der Idee in einem Kunstwerk die Rede ist, folgendermassen: „Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensfroher, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Ein-

gen befriedigend zu lösen und Thatsachen zu erklären — dieser richtige Gedanke ist wieder vollständig vergessen worden.

Der erste, der diesen Gedanken in voller Klarheit und im Bewusstsein seiner Tragweite und seines revolutionären Charakters ausgesprochen hat, scheint mir nun Leo Tolstoi zu sein, und sein Verdienst kann deshalb in dieser Hinsicht nicht leicht überschätzt werden. Es ist nur zu bedauern, dass die meisten in dem genannten Buch Tolstois eben dasjenige übersehen zu haben scheinen, was darin die Hauptsache ist, näml. seine von der gewöhnlichen abweichende Auffassung von dem Wesen der Kunst. Statt dessen hat man sich an allerlei Nebensachen, an Übertreibungen und Einseitigkeiten festgeklammert, an denen es auch nicht in dem Buch Tolstois fehlt, die aber seinen individuellen Eigentümlichkeiten und seiner individuellen Geschmacksrichtung zuzuschreiben sind. Diese Übertreibungen und Einseitigkeiten müssen wir natürlich als solche anerkennen, das darf uns aber nicht hindern unsere Billigung und Anerkennung demjenigen zu geben, was Tolstoi über die Hauptsache Richtiges und Grosses gesagt hat.

Um aber wiederum zu der Kunstdefinition zurückzukehren, zu der wir gekommen sind, besteht unsere nächste

---

bildungskraft es mir darbot; *und ich hatte als Poet weiter nichts zu thun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, dass andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen.“* — Aber obgleich Goethe, wie man aus dieser Äusserung sieht, ganz richtig eingesehen hat, worin das Wesen der Kunst besteht, sobald er nur zu seinem eigenen Kunstbewusstsein zurückgekehrt ist, hat er doch diesen richtigen Gesichtspunkt seinen theoretischen Darlegungen in ästhetischen Fragen nicht an die Spitze gestellt und daran konsequent festgehalten. Wie so mancher andere Dichter und Theoretiker ist auch er in diesen Kunstfragen hier und da, wie ein Hase, über den Weg gelaufen, ist aber nicht auf dem Wege geblieben und hat denselben nicht konsequent befolgt, wahrscheinlich deshalb, weil es ihm nicht klar aufging, dass eben dieser Weg zum Ziel führen würde.

Aufgabe darin zu fragen, ob nun durch diese Definition die künstlerische Thätigkeit klar und prinzipiell von den übrigen menschlichen Thätigkeiten, d. h. von der theoretischen und der praktischen unterschieden wird. Um auf diese Frage antworten zu können müssen wir die Natur und Eigenart einer jeden von diesen drei Thätigkeiten einzeln betrachten.

Was ist charakteristisch für die theoretische Thätigkeit und für das theoretische Verhalten überhaupt? Wann verhalten wir uns theoretisch zu dem Seienden? Doch offenbar dann, wenn das Seiende vorzugsweise unser Erkenntnisvermögen in Anspruch nimmt, d. h. wenn dasselbe in uns in erster Linie Vorstellungen und Gedanken hervorruft. Und wenn wir dann diese Gedanken, die das Seiende in uns hervorgerufen hat, auch anderen mitteilen, dann sind wir theoretisch thätig. — Wann verhalten wir uns praktisch zu dem Seienden? Doch offenbar dann, wenn das Seiende vorzugsweise unser Willensleben in Bewegung setzt, in uns Willensäusserungen: Lust zu etwas, einen Vorsatz, einen Entschluss hervorruft. Und die eigentliche praktische Thätigkeit besteht eben in der Realisirung, in der Ausführung der Willensäusserungen. — Nun ist offenbar noch eine dritte Verhaltungsweise zu dem Seienden möglich. Das Seiende kann vorzugsweise unser Gefühlsleben in Anspruch nehmen, in Bewegung setzen, in uns in erster Linie Gefühle hervorrufen. Nach der hier vertretenen Auffasung von dem Wesen der Kunst ist nun die künstlerische Thätigkeit eben in ihrem Wesen ein Gefühlsverhalten. Die künstlerische Thätigkeit bestand ja darin, dass der Mensch die Gefühle, die das Seiende in ihm hervorgerufen hat, bewusst und absichtlich so ausdrückt, dass ähnliche Gefühle auch in anderen entstehen.

Sobald man also das Wesen der Kunst so auffasst, wie es hier aufgefasst worden ist, sehen wir, dass uns dann nicht nur die Eigenart der künstlerischen Thätigkeit verständlich wird, sondern auch ihr Zusammenhang mit anderen Hauptseiten des menschlichen Geisteslebens.

Die Kunst erscheint uns dann als eine von den übrigen Hauptseiten des Geisteslebens klar und prinzipiell verschiedene Thätigkeit, aber doch zugleich als eine Thätigkeit, welche die anderen wertvoll kompletirt, mit denselben ein harmonisches Ganzes bildet, und ohne welche in unserem Geistesleben eine gähnende Lücke wäre. Wenn man das Wesen der Kunst so auffasst, wie es hier aufgefasst worden ist, erscheint also die Dreiteilung der menschlichen Thätigkeiten nicht mehr willkürlich und zufällig oder nur konventionell, sondern dieselbe erscheint natürlich und notwendig. Sie liegt dann begründet in der Eigentümlichkeit unserer psychischen Konstitution. Wir wissen ja, dass unsere psychische Konstitution drei Seiten aufweist: das Erkenntnisvermögen, das Gefühlsvermögen uud das Willensvermögen. Jenachdem, welche von diesen drei Seiten unserer psychischen Konstitution wir in erster Linie auf das Seiende richten, wird unser Verhalten zu dem Seienden einen prinzipiell verschiedenen Charakter haben. Und jenachdem, welche von diesen drei Seiten unseres geistigen Wesens bei einer Thätigkeit die Hauptrolle spielt, wird auch die Thätigkeit einen prinzipiell verschiedenen Charakter haben. Bei der theoretischen Thätigkeit spielt das Erkenntnisvermögen die Hauptrolle, bei der praktischen das Willensvermögen und bei der künstlerischen das Gefühlsvermögen.[1])

Hier wird nun u. A. auch klar, wie unzutreffend und falsch es ist, die künstlerische Thätigkeit im Gegensatz zu der theoretischen und praktischen als „zwecklos“ zu bezeichnen, wie man es gewöhnlich thut. Die künstlerische Thätigkeit ist durchaus nicht „zweckloser“ als die theoretische und die praktische, sie hat nur einen *anderen* Zweck. Wer den Eindruck, den gewisse Lebenserschei-

---

[1]) Es sollte wohl eigentlich überflüssig sein besonders darauf aufmerksam zu machen, dass die „Seelenvermögen“ hier nicht in dem alten mythologischen und mystischen Sinne genommen sind, sondern in dem modernen, psychologisch gereinigten Sinne, in welchem diese Dreiteilung noch immer ihre volle Berechtigung hat.

nungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben, auch andere miterleben lassen will und zu diesem Zweck geeignete Ausdrucksmittel wählt und dieselben zweckmässig gestaltet, der verfolgt bei seiner Thätigkeit einen Zweck in ebenso vollem Sinne, wie ein anderer, der seine Gedanken anderen mitteilt, oder wieder ein anderer, der seine Entschlüsse realisirt. — Dann ist es freilich noch eine andere Frage, ob nicht doch alle diese drei Thätigkeiten, von denen jede *zunächst* ihren speziellen Zweck hat, letzten Endes einen gemeinsamen Zweck haben, zu dem alle diese speziellen Zwecke nur Mittel sind. Wir glauben auch in der That diese Frage bejahen zu müssen, aber eine nähere Erörterung derselben gehört nicht hierher.

Jetzt wird es uns auch von einer neuen Seite her klar, warum es so grundfalsch und verkehrt ist das Wesen der Kunst in einem gewissen Genuss zu erblicken. Da die Thätigkeit des Künstlers darin besteht den Eindruck, den gewisse Lebenserscheinungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben, ansteckend auszudrücken, und da ferner dieser Eindruck ebenso gut vorwiegend unlustvoll wie vorwiegend lustvoll sein kann, so ist es ja eine rein unmögliche Forderung, dass jedes Kunstwerk dennoch Genuss bringen, d. h. einen vorwiegend lustvollen Eindruck machen sollte. Ein Kunstwerk, worin ein vorwiegend unlustvoller Eindruck, den gewisse Lebenserscheinungen auf das Gefühlsleben des Künstlers gemacht haben, ausgedrückt wird, ist ein Kunstwerk nur unter der Bedingung, dass dieser unlustvolle Eindruck ansteckend ausgedrückt ist, d. h. so dass andere diesen unlustvollen Eindruck miterleben. Soweit ein solches Werk ein Kunstwerk ist, muss es also einen vorwiegend unlustvollen Eindruck machen. Wenn man nun aber dennoch daran festhalten will, dass es auch für ein solches Werk wesentlich sei Genuss zu bringen, so heisst das einfach alles auf den Kopf stellen. Deshalb ist das ganze Gerede von dem s. g. „künstlerischen Genuss“ im höchsten Grade geeignet Begriffe zu verwirren und das richtige Verständnis von dem Wesen der Kunst unmöglich zu machen.

Jetzt können wir auch psychologisch erklären, worin sich ein Theoretiker, ein Praktiker und ein Künstler von einander unterscheiden. Der Unterschied besteht darin, dass jeder von ihnen vorzugsweise von einer verschiedenen Seite seiner psychischen Konstitution von dem Seienden affizirt wird. Der Theoretiker verweilt bei der *begrifflichen* Seite der Erscheinungen, diese ist für ihn die Hauptsache und nimmt vorzugsweise seinen Geist in Anspruch, während die praktische Verwertung und der Gefühlswert der Erscheinungen für ihn zurückstehen, nicht „aktuell" sind. Für einen Praktiker dagegen ist eben die *Verwertung* der Erscheinungen die Hauptsache, darauf konzentrirt er seine Aufmerksamkeit und gleitet flüchtig an ihrem begrifflichen und Gefühlswert vorüber. Der Künstler wiederum bleibt eben bei dem *Gefühlswert* der Erscheinungen stehen, verweilt dabei, vertieft und und versenkt sich darein und wird dadurch erwärmt. Er forscht nicht nach dem begrifflichen Wesen der Erscheinungen und nach ihren Gesetzen, noch weniger fragt er danach, wie man dieselben verwerten könnte. Für ihn ist die Hauptsache nur „le retentissement des faits dans les profondeurs de sa sensibilité". — Man braucht sich nur einen Fischer, einen Meteorologen und einen Maler am Ufer der See zu denken und anzunehmen, dass jeder von ihnen seiner Natur gemäss verfährt, um einzusehen, worin diese drei sich von einander unterscheiden. Der Fischer giebt acht auf die Wellen und die Windrichtung, aber nicht um herauszufinden, aus welchen Ursachen diese Erscheinungen, ihre Entstehung und Eigenart, zu erklären seien oder um Gesetze zu entdecken, welche sich in diesen Erscheinungen offenbaren könnten. Auch macht der Anblick der See keinen nennenswerten Eindruck auf sein Gefühlsleben. Er beobachtet die Wellen und die Windrichtung, nur um aus gewissen Zeichen schliessen zu können, ob der Wind bald aufhören wird und ob man bald die Netze auslegen kann. — Der Meteorolog beobachtet ebenso die Höhe der Wellen und die Windrichtung, ohne dass diese Erscheinungen auf sein Gefühlsleben

einen besonderen Eindruck machen. Aber er stellt seine Beobachtungen nicht zu dem Zweck an um entscheiden zu können, ob eine Massregel zu treffen ist oder nicht, sondern er verweilt bei der Betrachtung, selbst, bei der begrifflichen Seite der Erscheinungen. — Für den Maler wiederum ist es einerlei, ob man Netze auslegen kann oder nicht. Er misst auch nicht mit seinen Augen die Höhe der Wellen, und die Windrichtung kann er ebenso unbeachtet lassen. Er kann Stundenlang am Ufer sitzen, und wenn jemand ihn fragt, woher der Wind weht, muss er vielleicht gestehen, dass er nicht dazu gekommen ist darauf Acht zu geben. Für ihn ist an diesen Erscheinungen die Hauptsache der Eindruck, den sie auf sein Gefühlsleben machen. Er wägt so zu sagen die Erscheinungen an seinem fühlenden Herzen ab um ihren Gefühlswert für sich lebendig zu machen. Und wenn er diese Erscheinungen künstlerisch darstellt, ist ihm eben deshalb ihr Gefühlswert bei seiner Darstellung die Hauptsache und darauf will er auch unsere Aufmerksamkeit lenken.

Diese Auffassung von dem Wesen der Kunst, nach welcher das Hauptmerkmal der künstlerischen Thätigkeit darin besteht, dass sie ein ansteckender Ausdruck des Gefühlslebens ist, steht wenigstens scheinbar im Widerspruch mit dem Umstand, dass man ganz allgemein eine objektive und eine subjektive Kunst unterscheidet. Und der Unterschied zwischen ihnen wird gewöhnlich so formulirt, dass nur die subjektive Kunst möglicherweise in unsere Definition hineinpassen könnte, die objektive aber nicht. Zur objektiven Kunst werden ja gewöhnlich solche Werke gerechnet, in denen der Künstler Lebenserscheinungen angeblich so darstellt, dass er sie nicht kommentirt oder interpretirt, nicht erkennen lässt, welchen Eindruck dieselben auf ihn gemacht haben. Und die Objektivität in diesem Sinne wird gewöhnlich noch dem Künstler als Verdienst angerechnet. Wenn nun aber die künstlerische Thätigkeit eben darin besteht, dass der Mensch in ansteckender Weise den Eindruck wiedergiebt, den die Lebenserscheinungen auf sein Gefühlsleben gemachthaben,

wie kann man dann von einer objektiven Kunst reden? Die Frage ist also diese: Ist unsere Kunstdefinition falsch oder ist die Art und Weise, wie man den Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Kunst gewöhnlich formulirt, falsch? Wir glauben, dass diese letzte Alternative zu bejahen ist.

Die gewöhnliche Auffassung von der Objektivität in der Kunst führt im Grunde zurück zu der alten Nachahmungstheorie. Will man es als Kunst bezeichnen — ja und noch sogar als höchste Kunst — wenn ein Mensch Lebenserscheinungen kalt und teilnahmslos, so wie sie in ihrer naturgesetzlichen Thatsächlichkeit sind, wiedergiebt, ohne auf irgend eine Weise anzudeuten, welchen Wert diese Erscheinungen in seinen Augen haben, dann besteht ja das Wesen der Kunst in der Nachahmung des Seienden. Aber die Unannehmbarkeit und Unmöglichkeit der Nachahmungstheorie wurde schon im Kap. II dargelegt. Und eine genauere Analyse unseres Kunstbewusstseins gab an die Hand, dass die künstlerische Thätigkeit erst da anfängt, wo die Lebenserscheinungen nicht mehr kalt und teilnahmslos nachgeahmt und sklavisch reproduzirt werden, sondern da, wo die Darstellung den Zweck hat den Gefühlswert der Erscheinungen ansteckend wiederzugeben. Soweit man also unter der objektiven Kunst eine gefühls- und teilnahmslose und in dem Sinne unparteiische Einregistrirung und Wiedergabe der Erscheinungen versteht, beruht eine solche Anschauung auf einer unrichtigen Auffassung von dem Wesen der Kunst und steht in einem offenbaren Widerspruch mit der richtigen Auffassung von diesem Wesen. Eine objektive Kunst in diesem Sinne wäre keine Kunst. Denn die Kunst ist eben in ihrem Wesen eine gefühlsvolle Teilnahme an den Erscheinungen, das Berührtwerden von denselben, eine Wiedergabe der Erscheinungen, soweit sie unser Gefühlsleben affizirt haben, und ein ansteckender Ausdruck dafür, auf welche Weise sie unser Gefühlsleben affizirt haben.

Sobald man also das Wesen der Kunst richtig auffasst, wird es klar, dass die Art und Weise, in der man

gewöhnlich von der subjektiven und objektiven Kunst spricht und dieselben von einander unterscheidet, falsch sein muss. — Jetzt fragt es sich nur: Ist es denn gar nicht berechtigt von einer subjektiven und einer objektiven Kunst zu reden und hat eine solche Unterscheidung keinen Grund? Das möchten wir durchaus nicht behaupten. Im Gegenteil, eine solche Unterscheidung scheint uns sowohl berechtigt als auch beleuchtend. Uns dünkt nur, dass man von einer subjektiven und objektiven Kunst in einem richtigen und beleuchtenden Sinne erst dann reden kann, wenn man das Wesen der Kunst so auffasst, wie es hier aufgefasst worden ist.

Der Unterschied zwischen dem objektiven und dem subjektiven Künstler besteht also nicht darin, dass jener von den Erscheinungen, die er darstellt, unberührt bliebe oder dass man wenigstens aus seiner Darstellung nicht sehen könnte, welchen Eindruck die Lebenserscheinungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben; dieser dagegen von den Erscheinungen ergriffen würde und es zeigte. Beide müssen sie, soweit sie Künstler sind, von den Erscheinungen berührt sein, und ihre Thätigkeit hat eben den Zweck ansteckend zum Ausdruck zu bringen, welchen Eindruck die Erscheinungen auf ihr Gefühlsleben gemacht haben. Aber der Unterschied zwischen dem objektiven und dem subjektiven Künstler besteht eben in der Art und Weise, auf welche sie diesen Eindruck wiedergeben. Und in Bezug auf diesen Punkt sagen wir: Subjektiv ist derjenige Künstler, bei dem der Eindruck, den gewisse Erscheinungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben, von den Erscheinungen selbst *relativ losgelöst* erscheint. Objektiv dagegen ist derjenige Künstler, welcher die Erscheinungen selbst für sich reden lässt, den Gefühlseindruck von den Erscheinungen, durch die derselbe hervorgerufen wurde, nicht loslöst, sondern diese Erscheinungen selbst in den Vordergrund stellt, selbst hinter denselben verschwindet, sie nur so gestaltet, dass sie von selbst den Eindruck machen, nach dem er strebt. Oder noch kürzer: Der subjektive Künstler legt bei seiner Darstellung das Haupt-

gewicht darauf, *wie der Eindruck* war, den gewisse Lebenserscheinungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben, der objektive Künstler darauf, *wie die Lebenserscheinungen* waren, welche den Gefühlseindruck hervorriefen. So aufgefasst hat die Unterscheidung zwischen objektiver und subjektiver Kunst auch eine etymologisch genaue Bedeutung. Objektiv ist derjenige Künstler, in dessen Darstellung das *Objekt*, durch welches das Gefühl hervorgerufen wird, im Vordergrunde steht, subjektiv derjenige Künstler, in dessen Darstellung das *fühlende Subjekt* mit seinem Gefühl im Vordergrunde steht. — Natürlich ist auch die subjektive Darstellungsweise nicht so aufzufassen, als könnte der subjektive Künstler seinen Gefühlseindruck in abstracto d. h. vollständig losgelöst von allen Vorstellungs- und Anschauungselementen darstellen. Es ist schon früher auf das psychologische Gesetz hingewiesen worden, dass kein Gefühl von den Vorstellungselementen vollständig unabhängig und losgelöst auftreten kann. Der subjektive Künstler stellt den Gefühlseindruck von den Erscheinungen nur *relativ* losgelöst dar, d. h. bei ihm sind der Gefühlseindruck und die dargestellten Erscheinungen nicht eins, nicht untrennbar d. h. nicht so eng zusammengewachsen, dass man sie nicht von einander unterscheiden könnte. Bei dem objektiven Künstler dagegen ist eben dies der Fall. Bei ihm sind der Gefühlseindruck und die dargestellten Erscheinungen eins d. h. untrennbar, man kann jenen von diesen nicht loslösen. Der Gefühlseindruck kommt bei dem objektiven Küstler, um es theologisch auszudrükken, *sub cum et in den dargestellten Erscheinungen zum Vorschein.* — Aber beide Darstellungsweisen verfolgen doch denselben Zweck. Sowohl dem objektiven als auch dem subjektiven Künstler ist es nur daran gelegen den Eindruck, den gewisse Lebenserscheinungen auf das Gefühlsleben gemacht haben, ansteckend auszudrücken.

Als ein typisches Beispiel der subjektiven Kunst gilt natürlich die Lyrik, der objektiven die Epik. Der Unterschied zwischen beiden besteht gerade in dem, was eben dargestellt ist. Im Vordergrund steht in der Lyrik immer

das fühlende Subjekt, d. h. der Künstler mit seinen Gefühlen. Und es ist eben seine Hauptsorge ausdrücken zu können, was er fühlt und *wie* er fühlt, während die Lebenserscheinungen, durch welche seine Gefühle hervorgerufen wurden, nur relativ kurz und flüchtig geschildert sind. — In der Epik dagegen stehen die Lebenserscheinungen selbst im Vordergrunde und der Künstler selbst mit seinen Gefühlen kommt nicht neben oder ausserhalb der dargestellten Erscheinungen zum Vorschein. Er hat die Gefühlswerte der Erscheinungen von diesen nicht losgelöst, sondern er lässt die Erscheinungen selbst an unserem Auge vorbeigleiten, aber so gereinigt und gestaltet, dass unsere Aufmerksamkeit ganz von selbst eben auf ihren Gefühlswert hingelenkt wird.

Diese wichtige Verschiedenheit in der Darstellungsweise ist nicht nur zwischen zwei Kunstgattungen, sondern auch zwischen zwei Künstlern derselben Kunstgattung wahrnehmbar. So kann man z. B. von zwei Epikern: Romanschriftstellern oder Novellisten sagen, dass der eine von ihnen mehr objektiv, der andere mehr subjektiv sei, obgleich beide eine Kunstgattung vertreten, die ihrem Grundcharakter nach als objektiv bezeichnet werden muss. Auch dann sind bei der Unterscheidung dieselben Gründe massgebend, welche eben angeführt wurden. In dem Werke eines subjektiven Romanschriftstellers erscheinen die Gefühle, welche gewisse Lebenserscheinungen in ihm hervorgerufen haben, relativ losgelöst von diesen; das fühlende Subjekt kommt (und zwar gewöhnlich störend) neben und ausserhalb der dargestellten Erscheinungen mit seinen Gefühlen zum Vorschein, und nicht nur sub, cum' et in den Erscheinungen, wie es sein sollte. Um ein konkretes Beispiel zu nennen würde ich z. B. Maxim Gorjki im Gegensatz zu Leo Tolstoi als einen objektiven Epiker bezeichnen; ebenso erscheint mir z. B. Jonas Lie im Gegensatz zu Zola als ein im höchsten Grade objektiver Romanverfasser, wogegen Zola oft in seinen Romanen in die subjektive Darstellungsweise verfällt.

Was endlich die Frage betrifft, welche von diesen Darstellungsweisen künstlerisch höher stehe, dürfte es wohl ausser Zweifel liegen, dass der objektiven Darstellungsweise der Vorzug gebührt. Doch nicht so zu verstehen, als wäre die subjektive Darstellungsweise etwas, was man überwinden sollte oder auch nur könnte. Wenn wir z. B. sagen, dass das Drama eine bedeutend höhere und wirkungsvollere Kunstgattung ist als die Malerei, so bedeutet dies durchaus nicht, dass die Malerei also unberechtigt wäre und dass man dieselbe zu überwinden suchen sollte. Sie hat auch gewisse Vorzüge, welche dem Drama fehlen, und sie ist im Stande den Gefühlswert gewisser Lebenserscheinungen von einer solchen Seite her und auf eine solche Weise darzustellen, dass das Drama dazu nicht fähig ist, obgleich es im grossen und ganzen eine höhere Kunstgattung ist als die Malerei. — Ähnlich verhält es sich mit dem Wertunterschied der subjektiven und objektiven Darstellungsweise. Auch die subjektive Darstellungsweise hat ihre Vorzüge, welche der objektiven fehlen, obgleich diese im grossen und ganzen eine höhere und wirkungsvollere künstlerische Darstellungsweise ist als jene.

Dass es sich wirklich so verhält, ist psychologisch leicht zu erklären. Wenn der subjektive Künstler den Eindruck, den gewisse Lebenserscheinungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben, in seiner Darstellung in den Vordergrund stellt, vorzugsweise diesen Eindruck, die Erscheinungen aber nur kurz und summarisch schildert, verfährt er wie ein Forscher, der nur die Resultate seiner Untersuchungen genau darlegt, versichert, dass dieselben richtig sind und höchstens nur in Hauptzügen die Gründe anführt, welche ihn zu seinen Resultaten geführt haben. Natürlich kann auch ein solcher Forscher uns oft von der Richtigkeit seiner Resultate überzeugen, besonders wenn er selbst davon aufrichtig überzeugt zu sein scheint und diese Überzeugung in begeisterten und hinreissenden Worten zum Ausdruck zu bringen weiss. — Aber bindender, sicherer und vor Allem tiefer überzeugt uns ein sol-

cher Forscher, der uns *keine fertigen Resultate* darstellt, sondern uns *die Thatsachen selbst* vorlegt, aus denen er zu seinen Resultaten gekommen ist, diese Thatsachen selbst für sich reden und uns aus denselben die Folgerungen ziehen lässt. Eben auf diese Weise verfährt der objektive Künstler. Auf sein Gefühlsleben haben gewisse Lebenserscheinungen einen bestimmten Eindruck gemacht, und diesen Eindruck will er in uns hervorrufen. Aber er stellt diesen Gefühlseindruck nicht als *fertig*, von den Erscheinungen losgelöst, neben und ausserhalb derselben dar, sondern er führt uns die *Erscheinungen selbst* vor Augen, aber so gereinigt und gestaltet, dass der beabsichtigte Gefühlseindruck sub, cum et in denselben zum Vorschein kommt. — Deshalb wirkt die objektive Darstellungsweise — natürlich vorausgesetzt dass ihr Träger eine wirklich talentvolle Künstlerpersönlichkeit ist — in der Regel unwiderstehlicher und tiefer als die subjektive. Und der tiefste psychologische Grund dazu ist der, dass der Eindruck, den ein objektives Kunstwerk auf unser Gefühlsleben macht, uns eigentlich als Resultat *unserer eigenen* psychischen Thätigkeit erscheint. *Wir haben* so zu sagen *den Eindruck selbst aus dem Werke herausgegriffen*, und deshalb muss uns dieser Gefühlseindruck als motivirt, tief begründet und berechtigt erscheinen. Dagegen erscheint uns der Gefühlseindruck, der in einem subjektiven Kunstwerk zum Ausdruck kommt, als das Resultat einer fremden psychischen Thätigkeit, er wird uns von aussen als fertig dargeboten — ja in einem gewissen Sinne uns aufgezwungen. Und deshalb kann es leicht vorkommen, dass wir nicht immer so tief von der Aufrichtigkeit, der Tiefe und der allseitigen Berechtigung dieses Gefühlseindrucks überzeugt sind.

Eine Nebenfrage wollen wir in diesem Zusammenhang berühren um möglichen Missverständnissen vorzubeugen. Jemand könnte näml. hier die Frage aufwerfen, ob denn nun alle möglichen Erscheinungen dazu geeignet seien zum Gegenstand künstlerischer Darstellung gewählt zu werden, oder ob einige dazu besonders geeignet, an-

dere weniger, wieder andere dazu ganz ungeeignet sind. — Allgemein ausgedrückt kann man in dieser Hinsicht keine Grenze ziehen. Alle Lebenserscheinungen können mit Erfolg künstlerisch dargestellt werden, *soweit* sie nur auf das Gefühlsleben des Künstlers einen so bedeutenden Eindruck gemacht haben, dass in ihm ein Bedürfnis entstanden ist diesen Eindruck auch anderen wahrnehmbar zu machen. Nun ist es aber doch eine Thatsache, dass nicht alle Lebenserscheinungen in gleichem Masse geeignet sind unser Gefühlsleben in Bewegung zu setzen. Ebenso wie dieselben Erscheinungen auf verschiedene Menschen in verschiedener Weise wirken: bei dem einen vorzugsweise Vorstellungen und Gedanken, bei dem anderen Willensäusserungen, bei dem dritten vorzugsweise Gefühle hervorrufen, immer nach der Natur des betreffenden — so wirken auch verschiedene Erscheinungen auf denselben Menschen in verschiedener Weise immer von der Natur der Erscheinungen abhängend. Einige Erscheinungen und Seiten des Seienden nehmen ihrer Natur gemäss vorzugsweise unser Erkenntnisvermögen in Anspruch, andere setzen unser Willensleben in Bewegung und wieder andere wirken in erster Linie auf unser Gefühlsleben. Wird mir z. B. eine mathematische Aufgabe vorgelegt, so fasse ich dies ohne Bedenken als einen Appell an mein Denkvermögen auf, und deshalb lassen solche Verstandesaufgaben unser Gefühlsleben ziemlich unberührt. Daraus folgt wiederum, dass solche Lebenserscheinungen zum Gegenstand künstlerischer Darstellung relativ ungeeignet sind, weil sie auf das Gefühlsleben des Künstlers keinen tieferen Eindruck gemacht haben und also von ihm dargestellt auch auf das Gefühlsleben anderer nicht wirken können. Dieser Gesichtspunkt erklärt auch, warum die Behandlung politischer Streitfragen und sozialer Reformbestrebungen in der Kunst in der Regel zu misslungenen Versuchen führt. Die politischen Fragen berufen sich ihrer Natur nach in erster Linie auf unseren Verstand und unseren Willen und soziale und philanthropische Reformbestrebungen ebenso, und ihr Gefühlsgehalt

ist relativ mager. Wenn es jemand unternähme ein Gedicht auf das allgemeine Stimmrecht zu schreiben oder ein Drama, worin man die Unentbehrlichkeit der Arbeiterversicherung gefühlsmässig darzulegen suchte, so kann man in gewöhnlichen Fällen schon im Voraus sagen, dass solche Versuche misslingen werden, weil der Gegenstand selbst künstlerisch unergiebig ist. Die Frage von dem allgemeinen Stimmrecht oder von der Arbeiterversicherung ist in erster Linie eine Verstandes- und Willensfrage und keine solche, die uns aufforderte bei ihrem Gefühlswerte zu verweilen. Dasselbe gilt von allen sozialen und auch philanthropischen Reformbestrebungen.

Aber diese Ungleichheit in dem Gefühlsgehalt macht sich nicht nur im Kreise der Erscheinungen des geistigen Lebens bemerkbar, sondern auch zwischen den Erscheinungen der äusseren Natur. Warum stellen die Maler, wenn sie die Natur als solche — nicht als Hintergrund für den Menschen — zum Gegenstand künstlerischer Behandlung nehmen, nicht wohl gepflügte Äcker, Kartoffelfelder und Weinberge dar, sondern statt dessen das weite offene Meer, düstere Wälder, himmelstürmende Berge und rauschende Wasserfälle? Der Grund dazu ist offenbar der, dass diese einen bedeutend reicheren Gefühlsgehalt haben, auf unser Gefühlsleben viel tiefer und mächtiger wirken als jene, bei deren Gefühlswert wir in der Regel nicht länger verweilen. Und weil der Gefühlsgehalt der erstgenannten Erscheinungen so mager ist, sind die Erscheinungen selbst künstlerisch unergiebig.

Obgleich es also *theoretisch* betrachtet keine Grenze in der Hinsicht giebt, welche Erscheinungen man künstlerisch darstellen darf, welche nicht, ist es doch in der Praxis durchaus nicht einerlei, welche Erscheinungen man zum Gegenstand künstlerischer Behandlung nimmt. Jenachdem, ob der Gefühlsgehalt einer Erscheinung sehr reich, ziemlich reich oder äusserst karg ist, ist die Erscheinung selbst zum Gegenstand künstlerischer Darstellung besonders gut, ziemlich oder äusserst wenig geeignet.

Ehe wir es unternehmen diese Auffassung von dem

Wesen der Kunst weiter zu entwickeln und dieselbe von neuen Seiten zu beleuchten, ist es vielleicht nicht unangebracht auf einige Einwände einzugehen, die gegen die Kunstdefinition Tolstois gemacht worden sind und welche also auch in Bezug auf die hier vertretene Auffassung gelten würden, wenn sie wirklich berechtigt sind.

So glaubt, scheint es, z. B. Konrad Lange allzu leicht diese Auffassung von dem Wesen der Kunst widerlegen zu können. Er äussert näml.: „Man kann häufig die Behauptung lesen, der Zweck der Kunst sei eine Wirkung auf das Gefühl anderer, der Künstler beabsichtige, mit seinem Kunstwerk auf andere zu wirken. Das ist natürlich richtig, besagt aber für das Wesen des Kunstgenusses nicht das Geringste. Denn es giebt eine Menge Formen der Gefühlswirkung auf andere, die mit Kunst nichts zu thun haben. Wenn mir z. B. jemand einen groben Brief schreibt, so versetzt er mich in ein Unlustgefühl, wenn mir mitgeteilt wird, dass ich das grosse Los gewonnen habe, so werde ich in Lust versetzt." „Dennoch ist das psychische Erlebnis, das dabei entsteht, kein Kunstgenuss." [1])

Lange erwähnt nicht ausdrücklich, gegen wen diese Einwände gerichtet sind. Soweit es aber sein Zweck gewesen ist durch diese Einwände die Falschheit der Tolstoischen Kunstdefinition darzulegen, hat er seinen Zweck wohl verfehlt. Er hat eben den Kern der Tolstoischen Kunstdefinition übersehen. — Wir haben schon früher ausdrücklich hervorgehoben, dass nicht jedes Erzeugnis menschlicher Thätigkeit, das nur auf das Gefühlsleben wirkt, nach der hier vertretenen Kunstauffassung zur Kunst zu rechnen ist. Damit ein Erzeugnis menschlicher Thätigkeit ein Kunstwerk sei, muss es 1) ein Ausdruck des eigenen Gefühlslebens des Künstlers sein, also etwas ausdrücken, was der Künstler selbst gefühlt hat; 2) dieser Ausdruck muss geflissentlich zu dem Zwecke gewählt und gestaltet sein, dass er geeig-

[1]) K. Lange, W. d. K. I, 350.

net sei in der beabsichtigen Richtung auf das Gefühlsleben anderer zu wirken, und er darf ausser diesem keinen anderen Zweck haben; 3) der Ausdruck muss auch diesen Zweck erreichen, d. h. thatsächlich auf das Gefühlsleben anderer ansteckend wirken.

Erfüllen nun die von Lange angeführten Beispiele diese Bedingungen? Nein. Wer mir mitteilt, dass ich das grosse Los gewonnen habe, teilt mir keineswegs etwas mit, was er selbst gefühlt hat und was er auch mich wollte fühlen lassen. Und diese Mitteilung ist durchaus nicht als ein absichtlich gewählter und zweckmässig gestalteter Ausdruck eines Gefühls zu betrachten, das der Mitteilende durch dieselbe in mir hervorrufen wollte. Der Zweck einer solchen Mitteilung ist doch offenbar nur einfach der, mich von einer Thatsache zu benachrichtigen, die mich angeht. Die Kenntnis dieser Thatsache kann dann in mir sogar sehr lebhafte Gefühle hervorrufen, aber diese verdanken ihre Entstehung keiner künstlerischen Thätigkeit, denn sie sind nicht so entstanden, dass jemand in ansteckender Weise etwas ausgedrückt hätte, was er selbst gefühlt hat um mich dazu zu bringen seinen Gefühlseindruck mitzuerleben.

Ebenso wenig einschlagend ist das andere Beispiel Langes. Wenn jemand einem anderen einen groben Brief schreibt, so geschieht es gewöhnlich deshalb, weil der Briefschreiber von Seiten des anderen entweder beleidigt zu worden oder auf irgend eine Weise Unrecht erlitten zu haben glaubt. Und er schreibt seinen Brief zu dem Zweck um dem anderen dieses schlechte Benehmen vorzuhalten und um es ihm klar zu machen, wie ungerecht er gehandelt habe — oder wenn er auch dies nicht mehr zu erreichen hofft, will er den anderen wenigstens schimpfen um sich an ihm auf diese Weise zu rächen. — Aber alles dies ist ja etwas wesentlich anderes als ein *reiner* Ausdruck des Gefühlslebens, der nur dazu da ist um das eigene Gefühl ansteckend zum Ausdruck zu bringen.

Soweit also die Einwände Langes gegen die Kunst-

definition Tolstois gerichtet sind, treffen sie ihr Ziel gar nicht. Nach der Tolstoischen Kunstdefinition ist das Kunstwerk durchaus nicht dasselbe wie nur überhaupt ein Erzeugnis menschlicher Thätigkeit, das auf das Gefühlsleben wirkt, sondern das Kunstwerk unterscheidet sich von diesen ganz klar und prinzipiell erstens dadurch, dass es ein Ausdruck des eigenen Gefühlslebens des Künstlers ist; zweitens dadurch, dass es absichtlich und bewusst so gestaltet ist, dass es auf das Gefühlsleben anderer ansteckend wirken könnte, und ausser diesem Zwecke hat es keinen anderen.

In diesem Zusammenhang berühren wir auch einen anderen Einwand, den René Doumic in seiner Kritik der kunstphilosophischen Ansichten Tolstois gegen dessen Kunstdefinition gemacht hat.[1]) Doumic sagt: „Tolstoï méconnait totalement la valeur de la forme. C'est par elle cependant que le langage de l'art se distingue de tout autre langage. L'artiste est celui qui sait exprimer mieux que les autres hommes des sentiments que ceux-ci éprouvent souvent avec plus de vivacité et de profondeur que lui. C'est par le pouvoir de la forme que les sentiments ainsi exprimés éveillent un écho dans beaucoup de coeurs et traversent les âges. De cette erreur initiale en découlent d'autres.“ [2])

Aus dieser Äusserung scheint hervorzugehen, dass Doumic mit Tolstoi darin übereinstimmt, dass das Kunstwerk seinem Wesen nach ein Ausdruck des Gefühlslebens ist. Nach Doumic's Ansicht wäre es Tolstoi nur nicht gelungen den Unterschied zwischen dem künstlerischen und dem gewöhnlichen Ausdruck des Gefühlslebens zu entdecken. Selbst erblickt Doumic diesen Unterschied in der „Form“. „L'artiste est celui qui sait exprimer mieux que les autres hommes des sentiments — —“. Wird nun dadurch das Kunstwerk von allen übrigen Ausdrükken des Gefühlslebens klar und prinzipiell unterschieden?

---

[1]) Revue des deux Mondes 1898. S. 447 u. ff.
[2]) „ „ „ „ „ S 451.

Keineswegs. Sagt man nur, der Künstler drücke sein Gefühl „besser" aus als andere Menschen, und will man nur auf Grund dieses „besseren" Ausdrückens das Kunstwerk von allen übrigen Ausdrücken des Gefühlslebens unterscheiden — so ist eine solche Unterscheidung so durchaus unbestimmt und dehnbar, dass es uns dadurch gar nicht klarer wird, worin die Eigenart des Kunstwerkes bestehe. Was heisst es denn „exprimer ses sentiments *mieux* que les autres?" In welcher Hinsicht „besser" und nach welchem Massstab „besser?" Alles ist schlecht, gut und besser nur in Bezug auf irgend einen Zweck. Welches ist der Zweck, den der Gefühlsausdruck hat und in Bezug auf den der künstlerische Gefühlsausdruck besser ist als der gewöhnliche? Doumic hat vergessen dies zu sagen, und deshalb hat der von ihm gemachte Unterschied zwischen dem künstlerischen und dem gewöhnlichen Gefühlsausdruck keinen bestimmten Sinn, und derselbe macht es uns gar nicht klarer, worin die Eigenart des Kunstwerkes besteht.

Dies thut aber wohl die Kunstdefinition Tolstois. Nach der Tolstoischen Kunstauffassung unterscheidet sich das Kunstwerk von dem gewöhnlichen Ausdruck des Gefühlslebens eben durch diejenigen Merkmale, die hier schon wiederholt hervorgehoben worden sind. Das Kunstwerk ist ein Ausdruck des Gefühlslebens, der bebewusst und absichtlich so gestaltet ist, dass er ansteckend wirken könnte und der ausser diesem Zweck keinen anderen hat. Und das Kunstwerk ist ein Ausdruck des Gefühlslebens, der auch thatsächlich ansteckend wirkt. Und eben besonders durch dieses letzte Merkmal unterscheidet sich der künstlerische Ausdruck des Gefühlslebens von den nicht-künstlerischen Ausdrücken desselben. Hätte Doumic seine Bemerkung in der Weise formulirt, dass die Verkennung der künstlerischen Form bei Tolstoi darin zum Vorschein komme, dass er die Bedeutung der künstlerischen Technik wesentlich unterschätzt und sich deshalb allzu heftig gegen allen Kunstunterricht und gegen

die Kunstschulen ereifert — so wäre eine solche Bemerkung wenigstens zum grossen Teil berechtigt gewesen. Aber die Tolstoische Kunstdefinition selbst giebt zu keiner ähnlichen Bemerkung Anlass.

Auch ein anderer Franzose, Sar Peladan, — den wir übrigens ausdrücklich sans comparaison mit seinem eben erwähnten Landsmann an dieser Stelle nennen — hat die kunstphilosophischen Ansichten Tolstois einer Kritik unterworfen. Er hat sogar ein ganzes Buch gegen Tolstoi geschrieben, welches jedoch äusserst wenig Sachliches enthält und überhaupt wohl nicht ernst zu nehmen ist. [1]) Das Buch Peladans macht überhaupt den Eindruck, als habe sich der Verfasser auch nicht einmal aufrichtig bemüht die Gedanken Tolstois zu verstehen und richtig zu würdigen. Aber er hat doch wenigstens in einem Punkte die Gedanken Tolstois auf eine interessante Weise missverstanden, und eben auf dieses Missverständnis wollen wir hier ein wenig eingehen. —

Tolstoi hat ja seine Kunstdefinition so formulirt, dass er sagt, die künstlerische Thätigkeit bestehe darin, dass der Mensch die von ihm erfahrenen Gefühle den anderen mitteilt u. s. w. [2])

Sar Peladan hat dies nun so aufgefasst, dass der Künstler also nach Tolstoi alle Gefühle selbst erfahren haben müsse, welche die von ihm dargestellten fiktiven oder wirklichen Personen erfahren haben, und alle Schicksale durchgemacht haben, welche diese durchmachen! Und deshalb deklamirt er mit grossem Pathos: „Eschyle avait-il donc éprouvé l'horreur du Caucase, et les Euménides d'Oreste et la colère de Zeus et la clémence d'Apollon? Sophocle avait-il été l'époux de sa mère et chassé par ses fils et secouru par ses filles? — Racine avait-il vécu avec la Champmêlé, l'inceste de Phèdre, le prophe-

---

[1]) Sar Peladan, La Décadence esthétique. Réponse à Tolstoï. (Paris 1898).

[2]) „Was ist Kunst". S. 91.

tisme de Joad? Dante est-il donc descendu aux enfers et monté au Paradis? Goethe est-il allé au sabbat du Brocken?“ [1])

Dieses Missverständnis kommt wohl daher, dass Sar Peladan sich nicht ernsthaft genug bemüht hat sich in den Gedankengang Tolstois hinein zu versetzen. — Obgleich es dem Künstler im Grunde nur daran gelegen ist den Gefühlswert der Erscheinungen wiederzugeben, so kann er diesen Gefühlswert — wie schon öfters gesagt — nicht von den Lebenserscheinungen vollständig losgelöst, in abstracto darstellen, sondern er führt uns ein Weltbild vor Augen, welches in einem gewissen Sinne ein Mikrokosmos ist, und dieses Weltbild *als ganzes* dient als Vehikel, als Ausdruck des Gefühls. In einem solchen Weltbild muss aber der allgemeine Gang des Lebens im grossen und ganzen richtig und lückenlos dargestellt sein. Da treten also nicht nur denkende und handelnde, sondern auch zugleich fühlende Menschen auf. Die Gefühle aber, welche die in dem Weltbilde dargestellten Personen ausdrücken, sind durchaus nicht in der Regel als eigene Gefühle des Künstlers zu betrachten, ebenso wenig wie auch z. B. ein Dramatiker alle Gedanken zu teilen und für dieselben Antwort zu stehen braucht, welche von den verschiedenen Personen in seinem Drama zum Ausdruck gebracht werden. Man muss es sich eben vergegenwärtigen, dass das ganze Weltbild, mit allen darin ausgedrückten Gefühlen, ausgesprochenen Gedanken und ausgeführten Thaten und sonstigen Einzelheiten nur den Zweck hat uns fühlen zu lassen, wie gewisse Erscheinungen und Seiten des Lebens das Gefühlsleben des Künstlers affizirt haben.

Zu dem Seienden gehören auch die Gefühle der Menschen, und auch diese können, soweit sie äusserlich wahrnehmbar ausgedrückt werden, das Gefühlsleben des Künstlers in einer bestimmten Weise affiziren. Um ein lückenloses Bild von dem Lauf des Lebens zu geben, muss

---

[1]) o. a. W. S. 44.

also der Künstler in seinen Weltbildern auch die Gefühle der Menschen zum Ausdruck kommen lassen. Aber diese Gefühle sind durchaus nicht immer seine eigenen, er braucht sie selbst nicht buchstäblich erfahren zu haben, ebenso wenig wie er auch nicht alle Ansichten und Gedanken, die er seinen Personen in den Mund legt, und alle Handlungen, die er sie ausführen lässt, als seine eigenen anerkennen kann. Alles dies sind nur Teile des Ganzen. Die eigene Gefühlsrichtung des Künstlers kommt erst durch das Ganze zum Ausdruck, so zu sagen in der Beleuchtung, in welcher er die verschiedenartigen Handlungen, Gedanken und Gefühle der dargestellten Personen auftreten lässt.

* * *

2.

Was hier bis jetzt über das Wesen der Kunst gesagt ist, dürfte wohl in allem Wesentlichen mit den Ansichten Tolstois übereinstimmen können. Jetzt müssen wir aber, um das Wesen der Kunst von neuen Seiten zu beleuchten, Gesichtspunkte hervorheben, die Tolstoi entweder gar nicht berücksichtigt hat oder die ihm in einem ganz anderen Lichte erscheinen als uns. — Es handelt sich nunmehr darum auf den Begriff der künstlerischen Gefühlsansteckung näher einzugehen.

Wie schon wiederholt hervorgehoben worden, unterscheidet sich also das Kunstwerk von allen übrigen Ausdrücken des Gefühlslebens darin, dass es ein Ausdruck ist, den man bewusst und absichtlich hat ansteckend machen wollen und der auch ansteckend geworden ist. Was also ein Werk letzten Endes zum *Kunst*werk macht, ist seine auf das Gefühlsleben ansteckend wirkende Kraft. Ein Werk, das nicht auf das Gefühlsleben ansteckend wirkt, ist kein Kunstwerk, ungeachtet es ein Ausdruck des Gefühlslebens ist, der keinen anderen Zweck hat als nur ansteckend auf das Gefühlsleben zu wirken.

Jetzt müssen wir aber doch hinzufügen: es giebt wohl kaum ein Kunstwerk, das auf alle Menschen ansteckend wirken könnte, und kein Kunstwerk wirkt in gleichem Masse ansteckend auch nur auf alle diejenigen, auf welche es ansteckend wirkt. *Die künstlerische Gefühlsansteckung ist also relativ, sie hat ihre Grenzen.* Und jetzt gilt es eben diese Grenzen der künstlerischen Gefühlsansteckung kennen zu lernen, um richtig zu verstehen, in welchem Sinne die ansteckende Kraft des Kunstwerkes relativ ist und warum sie es immer sein muss.

Diese Thatsache selbst, die Relativität der künstlerischen Gefühlsansteckung, wird von Tolstoi nicht anerkannt. Nach Tolstoi muss jedes echte Kunstwerk auf alle ohne Unterschied ansteckend wirken. „Doch was die Kunst von allen anderen Formen der geistigen Thätigkeit unterscheidet, ist ja gerade der Umstand, dass ihre Sprache von allen verstanden wird und dass jeder ohne Unterschied davon bewegt werden kann. Die Tränen und das Lachen eines Chinesen bewegen mich genau so wie die Tränen und das Lachen eines Russen; und ebenso ist es bei der Malerei, der Musik, der Poesie, wenn diese in eine Sprache übertragen ist, die ich verstehe." [1]) „Die Kunst unterscheidet sich von den andern Formen der geistigen Thätigkeit dadurch, dass sie auf die Menschen unabhängig von ihrem Entwicklungs- und Erziehungszustand wirkt." [2])

Diese Behauptungen Tolstois scheinen uns in einem direkten Widerspruch mit unbestreitbaren Erfahrungsthatsachen wie auch mit Schlüssen, die sich aus gültigen psychologischen Gesetzen ableiten lassen, zu stehen. Man braucht ja nicht weiter zu gehen als zur persönlichen Erfahrung um einzusehen, dass die Kunstwerke durchaus nicht unabhängig von dem Entwicklungs- und Erziehungszustand wirken. Ein Werk, das uns in den Kindheits- oder noch in den Jugendjahren tief gerührt hat und in

---

[1]) Gegen die moderne Kunst. Berlin. S. 63 u. 64.
[2]) ibid. S. 65.

unseren Augen für etwas Grosses und Bewundernswertes gegolten hat, macht auf uns oft im späteren Alter einen naiven und kindischen Eindruck, so dass es uns oft sonderbar vorkommt, wie ein solches Werk noch vor einigen Jahren uns so tief hat entzücken können. — Und dieselbe Ungleichheit in der Wirkung des Kunstwerkes, die wir an uns selbst auf verschiedenen Altersstufen beobachten können, macht sich bemerkbar zwischen Personen derselben Altersstufe, die aber verschiedene Entwicklungsstandpunkte vertreten. — Um aus unserer finnischen Litteratur Beispiele zu nehmen, ist es sehr bezeichnend, wie die wenig künstlerischen und oft naiven Lebensschilderungen von Pietari Päivärinta unsere Landbevölkerung tief rühren und wie sie auf dem Lande mit grosser Begeisterung gelesen worden sind und noch immer gelesen werden, wogegen die Werke Juhani Ahos — auch diejenigen, in welchen der Stoff aus dem Bauernleben genommen ist — dieselbe Landbevölkerung verhältnismässig kalt lassen. Und doch kann kein Zweifel darüber herrschen, dass die letztgenannten in künstlerischer Hinsicht eine unvergleichlich höhere Stufe vertreten. — Wie ist dies zu erklären? Es kommt daher, dass die Kunst *nicht* unabhängig von dem Entwicklungsstandpunkt wirkt, sondern ihre Wirkung ist davon abhängig, auf welcher Stufe der geistigen Entwicklung die empfangenden Individuen stehen. Und eben aus der Kunstauffassung, welche Tolstoi selbst vertritt, folgt, dass dem so sein muss.

Jedes Kunstwerk ist ein Ausdruck des Gefühlslebens, mit welchem man ansteckend wirken will. Um aber in einem tieferen Sinne ansteckend zu wirken, genügt es nicht, dass man sein Gefühl nur ausdrückt. Zwar wirkt, wie früher auch schon gesagt, der Ausdruck jedes aufrichtigen Gefühls zu einem gewissen Grad ansteckend. Sehe ich also einen Chinesen lachen, entsteht wohl auch in mir eine Lust mitzulachen. Aber ich lache nicht lange mit, wenn ich nicht weiss, *warum* der Chinese lacht. Erfahre ich nun, dass er eben einen Missionär getötet hat und dass er darüber so herzlich froh ist — dann habe

ich wohl keine Lust mehr weiter mitzulachen. Warum nicht? Weil ich sein Gefühl nicht billige.

Daraus sehen wir also, dass der Gefühlseindruck, den der Künstler wiedergiebt, in unseren Augen *motivirt, legitim, nach jeder Richtung hin berechtigt* sein muss, um in einem tieferen Sinne auf unser Gefühlsleben ansteckend zu wirken. Nun ist aber der Wert, den gewisse Erscheinungen für das Gefühlsleben eines Individuums haben, immer abhängig davon, auf welchem Standpunkt der geistigen Entwicklung das betreffende Individuum steht und mit welchen Augen es die Welt und ihre Erscheinungen betrachtet. Für das Gefühlsleben eines chinesischen „Boxers“ hat der Missionärmord einen solchen Wert, dass er sich über eine solche That vielleicht nur freut und darauf sogar stolz ist. Für unser Gefühlsleben hat eine solche That einen ganz entgegengesetzten Wert. Darum kann das Gefühl des Boxers in unseren Augen nicht motivirt, legitim und berechtigt erscheinen, sondern es erscheint uns im höchsten Grade empörend, unmenschlich. Dann kann das Gefühl des Boxers, wie gut und künstlerisch es auch ausgedrückt wird, auf uns nicht ansteckend wirken, sondern es ruft bei uns eine heftige sittliche Entrüstung hervor, weil das Gefühl selbst uns im höchsten Grade unberechtigt erscheint.

Was hier in diesem Einzelfall gilt, gilt auch im Allgemeinen. Die Gefühlswerte der Erscheinungen sind keine konstanten Grössen, welche immer dieselben blieben, ganz unberührt davon, wie sich das fühlende Individuum ändert, sondern eben im Gegenteil: jenachdem wie das fühlende Individuum sich in geistiger Hinsicht ändert, wie es dazu kommt die Welt und ihre Erscheinungen mit anderen Augen zu betrachten, bekommen die Erscheinungen auch für sein Gefühlsleben einen anderen Wert. Und da die Menschen nun thatsächlich in geistiger Hinsicht auf sehr verschiedenem Entwicklungsstandpunkt stehen und die Welt mit sehr verschiedenen Augen betrachten, folgt daraus, dass auch dieselben Lebenserscheinungen für das Gefühlsleben verschiedener Menschen einen sehr verschie-

denen Wert haben können. Und eben auf dieser allgemeinen Thatsache beruht die Relativität der künstlerischen Gefühlsansteckung. Man ist also nicht berechtigt zu fordern, dass jedes echte Kunstwerk auf alle ansteckend wirken müsste, weil die Erfüllung einer solchen Forderung psychologisch unmöglich ist. Der Eindruck, den gewisse Erscheinungen auf das Gefühlsleben des Künstlers gemacht haben, ist immer davon abhängig, auf welchem Standpunkt der geistigen Entwicklung der Künstler selbst steht und mit welchen Augen er die Welt überhaupt betrachtet. Wenn er nun seinen Gefühlseindruck künstlerisch darstellt, muss es notwendigerweise oft eintreffen, dass der Gefühlseindruck selbst denjenigen nicht motivirt, legitim und berechtigt erscheint, die auf einem ganz anderen Standpunkt der geistigen Entwicklung stehen, als der Künstler, und die Welt überhaupt mit anderen Augen betrachten als er. Und dann kann der Gefühlsausdruck des Künstlers auf sie nicht in einem tieferen Sinne ansteckend wirken, wie aufrichtig das Gefühl selbst auch sein mag und wie künstlerisch die Ausdrucksweise. Aber dennoch hört das Werk nicht auf ein Kunstwerk zu sein, wenn es nur auf diejenigen ansteckend wirkt, denen der Gefühlseindruck des Künstlers motivirt und berechtigt erscheint.

Natürlich braucht die Verschiedenheit in dem Entwicklungsstandpunkt und in der Art und Weise, wie man die Welt betrachtet nicht immer so gross zu sein, dass das Gefühl des einen dem anderen vollständig unmotivirt und unberechtigt erschiene, sondern es giebt in dieser Hinsicht Stufen. Demnach ist auch die ansteckende Wirkung eines Kunstwerkes auf verschiedene Individuen sehr verschieden, immer von dem höchsten Grad der Anstekkung bis zu der völligen Ansteckungslosigkeit. — Dies bedeutet aber eben, dass die künstlerische Gefühlsanstekkung relativ ist.

Der allgemeine Grund dazu, dass die künstlerische Gefühlsansteckung relativ ist, d. h. dass ein und dasselbe Kunstwerk nicht auf alle ansteckend wirken kann und auch

nicht in gleichem Masse auf alle diejenigen, auf welche es ansteckend wirkt, ist also der Umstand, dass die Menschen die Welt mit verschiedenen Augen betrachten und dass deshalb oft dieselbe Erscheinung für das Gefühlsleben verschiedener Menschen verschiedenen Wert haben muss. Und sobald wiederum diese Verschiedenheit in dem Gefühlswert der Erscheinungen bedeutend genug ist, wirkt sie hemmend auf die künstlerische Gefühlsansteckung.

Woher kommt es aber, *dass* die Menschen mit verschiedenen Augen die Welt betrachten und dass deshalb dieselben Erscheinungen für ihr Gefühlsleben verschiedenen Wert haben? Dazu könnte man wohl vielerlei Ursachen entdecken. Wir beschränken uns darauf ihrer nur vier anzuführen, welche also als die wichtigsten Grenzen der künstlerischen Gefühlsansteckung zu betrachten sind.

Diese Grenzen sind: 1) Die Verschiedenheit der intellektuellen Entwicklungsstufe; 2) die Verschiedenheit der Weltanschauung; 3) die Verschiedenheit des moralischen Standpunktes; 4) die Verschiedenheit des religiösen Standpunktes.

Die Verschiedenheit der intellektuellen Entwicklungsstufe bildet eine Grenze für die künstlerische Gefühlsansteckung, weil zwei Individuen — oder zwei Gruppen von Individuen — von denen das eine im Besitz einer höheren, tieferen und vielseitigeren Erkenntnis ist als das andere, viele Erscheinungen notwendigerweise mit verschiedenen Augen betrachten, woraus wiederum folgt, dass diese Erscheinungen auch auf ihr Gefühlsleben einen verschiedenen Eindruck machen. Manche Erscheinung, die demjenigen, der auf einer niedrigen Stufe der intellektuellen Entwicklung steht, gross, bedeutend und bewundernswert erscheint, ist in den Augen eines höher entwickelten nichtig und wertlos, weil er auf Grund seiner höheren Erkenntnis im Stande ist in den Kern der Erscheinung einzudringen. Und umgekehrt: wo der hoch entwickelte auf Grund seiner vielseitigen Erkenntnis und vertieften Auffassung Grosses und Bewundernswertes sieht, da sieht oft der weniger entwickelte wegen seiner ober-

flächlichen Erkenntnis gar nichts Merkwürdiges, eben weil er wegen seiner mangelhaften Erkenntnis nicht so hoch hinauf oder so tief hinab zu blicken vermag, dass er der grossen Seiten der Erscheinung ansichtig werden könnte.

Die tägliche Erfahrung giebt an die Hand, dass die Verschiedenheit der intellektuellen Entwicklungsstufe, d. h. die Verschiedenheit in der Vielseitigkeit und der Tiefe der Erkenntnis, eine von den gewöhnlichsten Ursachen ist, warum ein und dasselbe Kunstwerk so verschieden beurteilt wird. — Wenn z. B. ein Dichter an einen Fürsten oder irgend eine andere hochgestellte Persönlichkeit ein Gedicht schreibt, worin er dieselbe in begeisterten Worten lobt und seine Verdienste und edlen Eigenschaften hervorhebt und wenn das Gedicht aus einer tiefen Überzeugung hervorgegangen zu sein scheint und von einem grossen Talent Zeugnis ablegt, so ist es ganz natürlich, dass ein solches Gedicht auf alle diejenigen ansteckend wirkt, welche von der betreffenden Person eine ähnliche Auffassung haben wie der Verfasser. Wenn es nun aber andere Menschen giebt, welche die betreffende Person von einer ganz anderen Seite kennen, auf Grund einer genauen und vieljährigen Bekanntschaft zu der Überzeugung gekommen sind, dass sie im Grunde ein schlechter und verachtenswerter Mensch ist, der nur entweder durch Zufall oder durch geschicktes Spiel in den Augen oberflächlicher Menschenkenner in ein vorteilhaftes Licht gerückt ist, so wirkt ein solches Gedicht auf sie nicht ansteckend. Sie können auch wohl zugeben, dass das Gedicht meisterhaft gemacht und auch ehrlich gemeint ist, aber doch wird es bei ihnen nur entweder ein mitleidiges Lächeln oder vielleicht sogar Bitterkeit, Hohn und Entrüstung hervorrufen. Und der Grund dazu, dass dasselbe Gedicht auf zwei Individuen, welche es beide als meisterhaft gemacht und als ehrlich gemeint anerkennen, doch einen so verschiedenen Eindruck machen kann, ist eben die gelegentliche Verschiedenheit ihrer Erkenntnis. Dem Gefühlsleben desjenigen, welcher die Person oberflächlich oder gar nicht kennt, erscheint die im Gedicht

ausgedrückte Gefühlsrichtung motivirt und berechtigt, und deshalb kann das Gedicht auf ihn ansteckend wirken. Wer aber die Person gründlicher kennt, für dessen Gefühlsleben erscheint dieselbe Gefühlsrichtung unmotivirt und unberechtigt, und deshalb kann das Gedicht auf ihn nicht ansteckend wirken. — Hier beschränkt sich die Verschiedenheit der Erkenntnis jedoch nur auf einen einzigen und noch dazu geringfügigen Punkt. Wenn wir uns aber diese Verschiedenheit accentuirt, vertieft und erweitert denken, näml. zwei Individuen — oder Gruppen von Individuen — annehmen, von denen das eine nicht nur in einem Punkte, sondern *überhaupt* in jeder Hinsicht eine tiefere, vielseitigere und gründlichere Erkenntnis vertritt als das andere, so können wir uns ungefähr vorstellen, wie oft es geschehen muss, dass ein und dasselbe Kunstwerk auf ihr Gefühlsleben einen verschiedenen Eindruck macht.

In einem nahen Zusammenhang mit dem eben berührten Gesichtspunkt steht die zweite Grenze der künstlerischen Gefühlsansteckung, näml. die Verschiedenheit der Weltanschauung. Doch ist es gut diese Gesichtspunkte getrennt zu halten, weil die Verschiedenheit in der Weltanschauung durchaus nicht immer auf der Verschiedenheit der intellektuellen Entwicklungsstufe beruht, sondern sehr oft anderen Motiven — einer verschiedenartigen Willensrichtung, der Erziehung, dem Einfluss der Umgebung u. s. w. — zuzuschreiben ist. Zwei Individuen können sehr oft, menschlich betrachtet, auf derselben Entwicklungsstufe in intellektueller Hinsicht stehen und doch grundverschiedene Weltanschauungen haben. Und umgekehrt: eine Verschiedenheit der Entwicklungsstufe bringt nicht immer eine entsprechende Verschiedenheit der Weltanschauung mit sich. — Welchen Faktoren die Verschiedenheit der Weltanschauung nun auch zuzuschreiben sei, in der Regel ist ihre Wirkung auf die künstlerische Gefühlsansteckung doch im Wesentlichen dieselbe, näml. eine hemmende. Und dass dem so sein *muss*, ist natürlich. Jenachdem ein Individuum den Sinn, Zweck und die

Bedeutung des Seienden auffasst, werden nicht nur das Menschenleben im Allgemeinen, sondern auch verschiedene Seiten desselben, verschiedenartige Bestrebungen und Thätigkeiten, soziale und politische Einrichtungen u. s. w. — auf *für sein Gefühlsleben* verschiedenen Wert haben. — Man braucht sich nur zwei Individuen zu denken, von denen das eine ein überzeugter Pessimist, das andere ein überzeugter Optimist ist, und man wird einsehen, dass viele Lebenserscheinungen einen durchaus verschiedenen Eindruck auf das Gefühlsleben dieser zwei Individuen machen müssen. Ein Kunstwerk, welches von einer hoffnungsvollen, sonnigen und lebensfreudigen Grundstimmung durchdrungen ist, kann auf einen Pessimisten wenigstens nicht im vollen Sinne ansteckend wirken, eben weil er, seiner Weltanschauung gemäss, eine solche Grundstimmung für unmotivirt ja vielleicht sogar für unberechtigt halten muss. Diese Grundstimmung beruht nach seiner Ansicht auf einer flachen, kindischen und oberflächlichen Weltanschauung, und deshalb kann er diese Grundstimmung nicht billigen, nicht motivirt und berechtigt finden. Aber der Optimist kann seine volle Sympathie auch nicht einem Werke schenken und dadurch nicht in einem tieferen Sinne angesteckt werden, wo das ganze Menschenleben vollständig düster, lichtlos, trostlos und überhaupt nicht lebenswert erscheint. Er kann und muss sogar wohl oft zugeben, dass in einem solchen Werk sich eine tiefe und bedeutende Persönlichkeit offenbart und dass das Werk selbst von einem hervorragenden Talent Zeugnis ablegt, er kann jedoch nicht durch ein solches Werk im vollen Sinne angesteckt werden, eben weil die Gefühlsrichtung, welche in dem Werk zum Ausdruck kommt, nach seiner Ansicht auf einer krankhaften, überspannten und mit den Forderungen des gesunden Verstandes nicht übereinstimmenden Weltanschauung beruht. Diese Gefühlsrichtung ist in seinen Augen also nicht richtig begründet, nicht motivirt, nicht im vollen Sinne berechtigt.

Man braucht aber die „Weltanschauung“ nicht immer in diesem allgemeinen, philosophischen Sinne zu nehmen

um nachweisen zu können, dass die Verschiedenheit der Weltanschauung eine Grenze für die künstlerische Gefühlsansteckung bildet. Schon eine abweichende Auffassung von einer *speziellen* Seite des Menschenlebens, von einer speziellen Bestrebung oder Frage — welchen Faktoren diese Verschiedenheit der Auffassung nun auch zuzuschreiben sei — führt oft dazu, dass diejenige Lebenserscheinung, von welcher zwei Individuen eine prinzipiell abweichende Auffassung haben, auch für ihr Gefühlsleben verschiedenen Wert hat. Und wenn nun wiederum das eine von diesen Individuen den Eindruck, den die betreffende Lebenserscheinung auf sein Gefühlsleben gemacht hat, künstlerisch wiederzugeben sucht, kann seine Wiedergabe, wie künstlerisch sie auch sein mag, auf das andere Individuum nicht im vollen Sinne ansteckend wirken. Denn dieselbe Lebenserscheinung hat auf das Gefühlsleben des anderen Individuums einen ganz anderen Eindruck gemacht, und deshalb kann der letztgenannte nicht den Gefühlseindruck des erstgenannten für richtig begründet, motivirt und berechtigt halten — wenn er näml. einmal seinen eigenen Gefühlseindruck für berechtigt hält. — Um ein sehr alltägliches Beispiel zu nehmen braucht man nur an die Mässigkeitsbewegung zu denken und an die Verschiedenheit des Eindrucks, den die Erscheinungen, welche mit dieser Bewegung in Zusammenhang stehen, auf das Gefühlsleben verschiedener Menschen machen, jenachdem welchen Standpunkt sie in dieser Hauptfrage einnehmen. Wenn jemand ein fanatischer Alkoholfeind ist und die Überzeugung hat, dass der Alkoholgenuss das grösste von allen Übeln sei, am meisten die allgemeine Wohlfahrt untergrabe und dem Fortschritt der Menschheit im Wege stehe, kann er nicht durch Trinklieder und Dithyramben an Bacchus persönlich begeistert werden, wie meisterhaft gemacht dieselben in seinen Augen auch sein mögen. Und der Grund dazu ist wiederum der, dass die Gefühlsrichtung, welche in solchen Liedern und Dithyramben zum Ausdruck kommt, in seinen Augen nicht motivirt, legitim und berechtigt ist, son-

dern auf einer sittlich wenig ernsten, ja leichtsinnigen Anschauungsweise beruht.

Dass die Verschiedenheit des *moralischen* Standpunktes zu abweichenden, ja sogar einander entgegengesetzten Urteilen über ein und dasselbe Kunstwerk Anlass giebt, ist so allgemein bekannt, dass es genügt darauf nur hinzuweisen. Wie das Verhältnis der Kunst zur Moral richtig zu verstehen und die diesbezüglichen Streitfragen zu lösen seien, das wird in einem besonderen Kapitel zur Behandlung kommen, so dass wir in diesem Zusammenhang auch darauf nicht einzugehen brauchen. In diesem Zusammenhang haben wir nur kurz darzulegen, auf welche Weise speziell die Verschiedenheit des moralischen Standpunktes auf die künstlerische Gefühlsansteckung hemmend wirkt und warum sie darauf hemmend wirken muss.

Um auf diese letzte Frage zu antworten brauchen wir nur das zu wiederholen, was in dem Vorangehenden schon oft hervorgehoben worden ist. Damit ein Gefühlsausdruck auf mich in einem tieferen Sinne ansteckend wirke, muss ich das Gefühl selbst billigen, d. h. dasselbe muss in meinen Augen nicht nur motivirt, sondern auch legitim und *in jeder Hinsicht berechtigt* sein. Wenn nun ein Gefühl meiner Ansicht nach nicht *moralisch* berechtigt ist, so heisst es dann: ich billige das Gefühl nicht, und dann kann ein solches Gefühl, auch künstlerisch ausgedrückt, auf mich nicht im vollen Sinne ansteckend wirken. — Ein Boxer, der sich über den Missionärmord freut, freut sich wahrscheinlich von ganzem Herzen und findet wohl selbst sein Gefühl vollständig motivirt und berechtigt. Auf mich wird sein Gefühl dennoch nicht ansteckend wirken, eben weil sein Gefühl von meinem Stundpunkt aus moralisch unberechtigt ist. — Es kann nun oft eintreffen, dass die Gefühle, welche gewisse Lebenserscheinungen in einem Künstler hervorgerufen haben, in den Augen anderer Menschen, die in moralischer Hinsicht auf einem anderen Standpunkt stehen, beinahe ebenso unberechtigt und empörend sind wie in unseren Augen die Freude des Boxers über den Missionärmord. Daher kommt es

auch, dass die Beurteilung eines Kunstwerks in moralischer Hinsicht gewöhnlich eben zu den heftigsten Kontroversen führt. Das ist auch gar nicht zu verwundern. Wenn z. B. Ehebrüche und sexualmoralische Ausschweifungen höchstens als kleine, unschuldige „Inkorrektheiten“ oder sogar als gar nicht tadelnswert, sondern vielmehr als lustige und witzige Abenteuer geschildert werden, — wie es in der modernen Ehebruchlitteratur sehr oft der Fall gewesen ist — so ist es ganz natürlich, dass die Gefühlsrichtung, welche in solchen Werken zum Ausdruck kommt, in den Augen eines ernst denkenden und ernst lebenden Menschen im höchsten Grade moralisch unberechtigt erscheinen muss und dass er seiner Ansicht nach nicht genügend starke Ausdrücke finden kann um die Verderblichkeit einer solchen Kunst zu kennzeichnen.

Diejenige ansteckunghemmende Wirkung, welche von der Verschiedenheit des religiösen Standpunktes herrührt, ist in der Hauptsache ähnlich wie die von der Verschiedenheit des moralischen Standpunktes herrührende. Ebenso ist es allen bekannt, dass die Verschiedenheit des religiösen Standpunktes auch thatsächlich zu abweichenden Meinungen in Kunstfragen und zu abweichenden Urteilen über ein und dasselbe Kunstwerk Anlass giebt. Und eben aus derjenigen Kunstauffasung, welche hier vertreten ist, folgt, dass es sich so auch verhalten muss. Die Religion ist in einem so eminenten Grade die Centralfrage unseres Geisteslebens, dass äusserst viele Lebenserscheinungen, Bestrebungen, Fragen und Handlungen verschiedenen Wert für unser Gefühlsleben haben werden, jenachdem welchen Standpunkt wir in religiöser Hinsicht einnehmen. — Wer der Ansicht ist, dass alle Religiosität nur eine blödsinnige Bigoterie sei und die Religion selbst eine Erfindung hinterlistiger Pfaffen oder eine Erscheinung, die noch auf den niedrigen Entwicklungsstufen vorkommt, auf den höheren aber von selbst verschwinden wird, — der begrüsst natürlich mit Jubel ein mit hervorragendem Talent verfasstes Spottgedicht, das von Gotteslästerung strotzt und welches die für ein religiöses Gemüt heiligsten Dinge

zum Gegenstand frivolen Witzes macht. Für einen Anderen aber, für den die Religion das tiefste Bedürfnis und die höchste Bestrebung des Menschen ist und die religiösen Fragen die ernstesten und heiligsten von allen, ist ein solches Gedicht der Ausdruck einer im höchsten Grade leichtsinnigen, unberechtigten und irregeleiteten Gefühlsrichtung. Ein solches Gedicht kann deshalb auf sein Gefühlsleben auch nicht ansteckend wirken, sondern dasselbe wird bei ihm entweder heilige Entrüstung oder tiefes Bedauern und Mitleid erwecken. — Und umgekehrt: ein religiöser Hymnus, worin die freudige Entsagung, die Kreuzigung des Fleisches und die demütige Unterwürfigkeit unter den unerforschlichen, oft unbegreiflichen — ja bisweilen uns sogar ungerecht erscheinenden Willen Gottes als die höchste Pflicht des Menschen gepriesen wird — ein solcher Hymnus, mit künstlerischem Talent verfasst, rührt natürlich tief diejenigen und gewinnt ihre ungeteilte Sympathie, für deren Gefühlsleben die Entsagung und Unterwürfigkeit denselben Wert haben, wie für das Gefühlsleben des Verfassers und welche also die im Gedicht ausgedrückte Gefühlsrichtung für tief motivirt und vollberechtigt halten. — Nun giebt es aber andere Menschen, nach deren Ansicht die Entsagung nur philisterhafte Feigherzigkeit und „Temperamentlosigkeit“ ist, die Kreuzigung des Fleisches von einem krankhaften Asketismus herrührt und die demütige Unterwürfigkeit dem vermeinten Willen Gottes nur ein Beweis der Einfalt und der Willensschwäche ist, die höchste Tugend dagegen darin besteht sich frei auszuleben, allen Instinkten und Trieben freien Lauf zu lassen. Auf das Gefühlsleben solcher Menschen kann derselbe Hymnus nicht in vollem Sinne ansteckend wirken, weil die darin ausgedrückte Gefühlsrichtung in ihren Augen auf einer ungesunden, befangenen und irregeleiteten Anschauungsweise beruht.

Wir sehen also, dass in jedem Fall, wo eine Hemmung der künstlerischen Gefühlsansteckung vorkommt, der Hauptgrund dazu darin besteht, dass die im Kunstwerk zum Vorschein kommende Gefühlsrichtung von dem

Standpunkt des Kunstempfängers aus nicht in jeder Hinsicht berechtigt und tief genug motivirt ist. Diese Fälle unterscheiden sich von einander nur darin, dass diese Gefühlsrichtung das eine Mal in einer Hinsicht und von einem Standpunkt aus unberechtigt und mangelhaft motivirt ist, das andere Mal in einer anderen Hinsicht und von einem anderen Standpunkt aus. Bald ist die zum Vorschein kommende Gefühlsrichtung unberechtigt in moralischer, bald in religiöser Hinsicht, bald von dem Standpunkt der allgemeinen Weltanschauung aus, bald endlich in irgend einer anderen Hinsicht.

Die Einsicht in die Relativität der künstlerischen Gefühlsansteckung ist unentbehrlich, wenn man das Wesen der Kunst allseitig richtig auffassen und die Thatsache verstehen und erklären will, dass ein und dasselbe Kunstwerk auf verschiedene Menschen faktisch oft einen so verschiedenen Eindruck macht und von ihnen so grundverschieden beurteilt wird.

Aber obgleich also die ansteckende Wirkung des Kunstwerks in dem Sinne relativ ist, dass ein und dasselbe Kunstwerk nicht immer auf alle Menschen ansteckend wirken kann und auch nicht in gleichem Mass auf alle diejenigen, auf welche es ansteckend wirkt, besteht das endgültige Kennzeichen des Kunstwerkes dennoch darin, dass es ein Ausdruck des Gefühlslebens ist, den man absichtlich hat ansteckend machen wollen und der auch ansteckend geworden ist. Jedes Werk, das Kunstwerk ist, muss als solches ansteckend sein d. h. *potentialiter*, der Fähigkeit nach ansteckend. Dann können freilich Hindernisse auftreten, welche diese ansteckende Fähigkeit entweder gar nicht oder wenigstens nicht in dem Mass zum Ausdruck kommen lassen, wie es geschehen wäre, wenn diese Hindernisse nicht dagewesen wären. Aber dieser Umstand vernichtet doch nicht die *Fähigkeit* des Kunstwerkes ansteckend zu wirken. — Der Apfel kann bei seinem Fall vom Baum an einem Ast hangen bleiben und nicht bis zu Erde fallen. Daraus wird doch niemand den Schluss ziehen, dass das Gravitationsgesetz also

in diesem Fall aufgehoben wurde und die Erde keine Attraktionskraft hatte. Natürlich hatte die Erde in diesem Falle dieselbe Attraktionskraft wie sonst, diese Kraft konnte nur nicht zur vollen Wirkung kommen, weil ein Hindernis ihr in den Weg trat. — So hat auch jedes echte Kunstwerk die *Fähigkeit* ansteckend zu wirken, diese Fähigkeit kann aber nicht da zur vollen Wirkung kommen, wo gewisse Hindernisse — und das sind eben die Grenzen der künstlerischen Gefühlsansteckung — ihr in den Weg treten. — Auch die ansteckenden Krankheiten unterscheiden sich von anderen Krankheiten eben darin, dass sie ansteckend sind. Doch sind auch die ansteckenden Krankheiten nicht überall und immer ansteckend, sondern gewisse Bedingungen müssen erfüllt sein, damit die Ansteckung zustande komme. Ähnlich verhält es sich auch mit der künstlerischen Gefühlsansteckung. Auch diese kommt nur da in voller Wirkung zustande, wo gewisse günstige Bedingung erfüllt sind — oder vielmehr umgekehrt — wo keine Hindernisse vorhanden sind, welche auf die Ansteckung hemmend wirken könnten.

Natürlich gehört dazu dann eine strenge Ehrlichkeit gegen sich selbst und ein scharfes Selbstbeobachtungsvermögen um richtig konstatiren zu können, wann ein Werk nicht *deshalb* auf uns ansteckend wirkt, weil gewisse Hindernisse der Ansteckung in den Weg getreten sind, wann wiederum deshalb, weil dem Werk die *Fähigkeit* fehlt ansteckend zu wirken.

Wenn eine Auffassung von dem Wesen der Kunst richtig und klar ist, muss man aus derselben gewisse Normen ableiten können, welche uns bei der vergleichenden Betrachtung der Kunstwerke als Massstäbe dienen. Die richtige Auffassung von dem Wesen der Kunst muss uns in den Stand setzen zu entscheiden nicht nur, welches Werk ein Kunstwerk ist, welches nicht, sondern auch, wie hohen künstlerischen Wert irgend ein Werk hat. Welche Normen der Kunstbeurteilung kann man aus derjenigen Auffassung von dem Wesen der Kunst ableiten, welche hier dargestellt ist?

Die erste Norm ist die Stärke der ansteckenden Kraft des Kunstwerkes. Andere Gesichtspunkte ausser Betracht gelassen, ist dasjenige Kuntswerk das am meisten künstlerische, welches die stärkste ansteckende Kraft hat. — Worauf beruht denn aber die Stärke der ansteckenden Kraft des Kunstwerkes? Sie beruht, allgemein ausgedrückt, auf zwei Umständen: 1) darauf, wie aufrichtig und tief das Gefühl selbst ist; 2) darauf, auf welche Weise das Gefühl ausgedrückt wird.

Je aufrichtiger und tiefer der Mench etwas fühlt, eine desto grössere Möglichkeit hat er auch andere durch sein Gefühl anzustecken. Eine alte Regel lautet: si vis me flere, dolendum! Willst du mich rühren, sei erst selbst gerührt! Diese Regel ist auch das A und O der künstlerischen Gefühlsansteckung. Wenn der Künstler den Gefühlswert gewisser Lebenserscheinungen uns fühlen lassen will, muss er zuerst ihn selbst gefühlt, dabei verweilt, sich darein vertieft haben und dadurch erwärmt worden sein. Und je aufrichtiger und tiefer er den Gefühlswert einer Erscheinung gefühlt hat, desto grösser ist auf seiner Seite die *Möglichkeit* denselben auch von anderen gefühlt werden zu lassen. Aber doch nur eine *Möglichkeit*, denn ausdrücklich ist zu beachten, dass nicht allein der Umstand, dass ein Mensch selbst etwas aufrichtig fühlt, eine genügende Garantie dafür sein kann, dass er auch im Stande sein wird sein Gefühl künstlerisch auszudrücken. Hierbei kommt es nun auf die Art und Weise an, in der das Gefühl ausgedrückt wird, und erst diese Art und Weise macht den Künstler zum Künstler. — Wie nun dann das Gefühl ausgedrückt werden muss, damit der Ausdruck ansteckend wirke, in der Hinsicht kann keine theoretische Betrachtung gültige „Rezepte" geben, denn das ist eben ein Geheimnis des künstlerischen Könnens, des angeborenen Talents. Der kritische Betrachter kann nur von dem fertigen Kunstwerk sagen, ob es auf sein Gefühlsleben ansteckend wirke oder nicht, und auf Grund einer psychologischen Selbstanalyse auch nachweisen, worauf die ansteckende

Wirkung, wenn eine solche vorliegt, beruht; und wenn die ansteckende Wirkung fehlt, ebenso erklären, warum sie fehlen muss. Mehr kann er aber nicht. Für die Zukunft kann er keine Rezepte geben, nicht sagen, wie der Künstler ein anderes Mal verfahren sollte um ein echtes Kunstwerk hervorzubringen. — Ganz allgemein kann man nur sagen, dass hauptsächlich zwei Umstände den Künstler zum Künstler machen: 1) der Umstand, dass er seiner Natur gemäss ausdrücklich bei dem Gefühlswert der Lebenserscheinungen verweilt, sich darein vertieft und versenkt und davon erwärmt wird; 2) der Umstand, dass er von einem angeborenen psychologischen Instinkt geleitet solche Lebensbilder zu gestalten weiss, welche geeignet sind auf das Gefühlsleben der anderen in der Weise zu wirken, wie er darauf wirken will.

Aber der relative Wert eines Kunstwerkes ist nicht allein von der Stärke der ansteckenden Kraft des Werkes abhängig. Dieser Gesichtspunkt dient als *formale Norm* bei der Wertschätzung der Kunstwerke. Die *materiale Norm* beruht auf der *Bedeutung* der Gefühle. Andere Gesichtspunkte ausser Betracht gelassen, ist ein Kunstwerk desto wertvoller, je bedeutender die Gefühle, welche in demselben zum Ausdruck kommen. Wenn wir von grossen und kleinen Künstlern reden, ist bei dieser Unterscheidung eben die Bedeutung der Gefühle massgebend. Ein kleiner Künstler kann mehr Künstler sein als ein grosser Künstler, und dennoch ist er klein im Vergleich mit diesem. Dies bedeutet dann: der kleine Künstler hat ein grösseres Vermögen ansteckend auszudrücken, was er fühlt, er versteht sich besser auf das „Handwerk“, aber er *fühlt kleiner* als der grosse Künstler. — Worauf beruht es denn, wie der Künstler fühlt, ob gross oder klein? Dies beruht im Grunde darauf, wie gross angelegt er selbst ist. Wie die anderen Menschen, so stehen auch die Künstler auf verschiedenen Stufen in Bezug auf die Grösse der Persönlichkeit. Es giebt Künstler, die auf einer niedrigen Stufe der geistigen Grösse stehen, ihr Gesichtskreis ist eng, sie sehen nur alltägliche, oberflächliche

Seiten des Menschenlebens, aber ihren Gefühlswert fühlen sie besonders lebhaft und sind im Stande mit grosser ansteckender Kraft diese Gefühlswerte anderen wahrnehmbar zu machen. Das sind eben kleine Künstler. Weit entfernt von diesen stehen diejenigen Künstler, deren Auge weit und hoch trägt, die ihren Blick auf die wesentlichen, hochbedeutenden Seiten des Menschenlebens richten, in den Kern der Erscheinungen eindringen und an der Oberfläche, bei dem Kleinkram nicht stehen bleiben, auch das scheinbar Kleine in dem Sinne gross machen, dass sie es unter einen bedeutenden Gesichtspunkt stellen, es so zu sagen sub specie aeterni betrachten. Sie zwingen auch uns gross zu fühlen. Sie heben uns hinauf, damit wir das wirre Getriebe des Menschenlebens von derselben Höhe aus betrachten können, von welcher sie selbst es betrachten, und lassen uns also mit einer früher ungeahnten Tiefe den Gefühlswert derjenigen Lebenserscheinungen fühlen, die sie uns vor Augen führen. Deshalb kommt es uns vor, dass die Gefühle, welche in den Werken solcher Künstler zum Ausdruck kommen, das Gepräge der Ewigkeit tragen, und das veranlasst uns solche Künstler grosse Künstler zn nennen.

Aber unser endgültiges Urteil über ein Kunstwerk ist nicht von diesen zwei Gesichtspunkten allein abhängig, näml. davon, wie gross die ansteckende Kraft des Werkes ist und wie bedeutend die Gefühle, welche darin zum Ausdruck kommen, d. h. wie gross angelegt die Persönlichkeit, die sich darin offenbart. Noch ein dritter Gesichtspunkt macht sich geltend, wenn wir ein Kunstwerk endgültig beurteilen müssen. Wir fragen auch, ob die im Kunstwerk zum Ausdruck kommende Gefühlsrichtung *in jeder Hinsicht berechtigt sei, d. h. einen positiven Wert habe.* Wir kommen hier also von einer anderen Seite her auf denselben Gesichtspunkt zurück, der eben näher dargelegt wurde, als von der Relativität der künstlerischen Gefühlsansteckung die Rede war. Ein Kunstwerk kann eine grosse ansteckende Kraft haben und es offenbart sich darin eine gross angelegte Persönlichkeit,

aber die Weltanschauung, auf welche sich daraus zurückschliessen lässt, ist in unseren Augen nicht richtig. Dann können wir durchaus nicht immer ein solches Werk für *positiv* wertvoll halten, sondern wir müssen es oft als geradezu verderblich und gefährlich ansehen, und dies desto mehr, je mächtiger die Persönlichkeit und je grösser das Talent, welches sich darin offenbart. — Dass auch dieser Gesichtspunkt sich bei der endgültigen Beurteilung eines Kunstwerkes geltend macht, ist ganz natürlich. Wir können kein Erzeugnis menschlicher Thätigkeit *endgültig* beurteilen, solange wir es isolirt, d. h. aus dem Zusammenhang der Zwecke losgelöst, betrachten. Um unser endgültiges Urteil über ein Menschenwerk aussprechen zu können, muss das zubeurteilende Werk zu dem *höchsten Zweck,* der für uns letzten Endes wertvoll ist, in Beziehung gestellt werden. So begnügen wir uns auch nicht in Bezug auf die Kunstwerke nur damit, dass wir fragen, eine wie grosse Persönlichkeit sich in dem Werke offenbare und ein wie grosses Talent, sondern wir fragen auch, in welcher *Richtung* diese Persönlichkeit mit seinem Talent wirke, ob in der Richtung, wo die nach unserer Auffassung wertvollen Zwecke des Menschenlebens liegen oder ob in einer entgegengesetzten. Und je nach der Antwort, die wir auf diese Frage erhalten, wird auch unser endgültiges Urteil über das Kunstwerk verschieden ausfallen. Es ist ganz natürlich und so wie es sein muss, dass ein religiöser Mensch ein verwerfendes Urteil über ein Kunstwerk fällt, worin mit Spott und Verachtung Fragen behandelt werden, welche nach seiner Ansicht nur mit heiligem Ernst zu behandeln sind, wie es auch natürlich ist, dass ein moralisch gesinnter Mensch ein solches Kunstwerk für verderblich halten muss, in dem die schwersten Verbrechen gegen das Sittengesetz in einem entweder versöhnend harmlosen oder in einem lustig witzigen Lichte erscheinen.

Hier findet nun, scheint es uns, auch diejenige Erscheinung, die von *Volkelt* als „ästhetische Antinomie“ bezeichnet wird, ihre natürliche Erklärung. Volkelt er-

blickt näml. einen unversöhnlichen Widerspruch in dem Umstand, dass wir einerseits auch solche Kunstwerke „nicht nur zu dulden, sondern geradezu zu fordern haben, die uns ihrem Inhalt nach mit dem Eindruck des Schwerlastenden, Niederdrückenden, Beängstigenden entlassen“.[1]) Andererseits aber kommt doch nach Volkelts Ansicht „die eigentümliche Freiheit des ästhetischen Verhaltens in vollkommenem Masse nur dort zustande, wo der dargestellte Inhalt die eudämonistischen und ethischen Grundforderungen des Gemütes, wenn auch nicht durchweg, so doch letzten Endes befriedigt“. [2])

Nach Volkelts Ansicht stellen wir somit an ein Kunstwerk zwei Forderungen, die in Widerstreit mit einander stehen und die das Kunstwerk also nicht beide erfüllen kann. Einerseits soll uns die Kunst „das Leben nach *allen bedeutungsvollen Seiten* im Bilde zeigen“. Folglich wäre es „eine Entstellung des Sinnes und Wertes des Lebens — — wenn die unerfreulichen, abstossenden, zermalmenden Seiten des Lebens aus der Kunst verbannt würden“. [3]) Andererseits sei es aber doch das Hauptziel der Kunst, „dass sie erquicke, beselige, befreie, erlöse“. [4])

Die Antinomie besteht also darin, dass wir einerseits verlangen, die Kunst solle *alle* bedeutungsvollen Seiten des Lebens darstellen, also auch die düsteren und trostlosen. Andererseits verlangen wir aber auch nach Volkelts Ansicht, dass die Kunst doch immer letzten Endes einen befreiden, erlösenden Eindruck mache, erquicke, beselige.

Diese Ansicht scheint uns auf einer irrtümlichen Auffassung zu beruhen. Allererst müssen wir bestimmt dagegen Einspruch erheben, dass es das Hauptziel der Kunst sei, dass sie erquicke, beselige u. s. w. Diese Auffassung beruht auf der grundfalschen Theorie von dem Wesen der Kunst, nach welcher es für das Kunstwerk wesentlich sei, dass es einen bestimmten Genuss gewähre, „Schönes“ zur Darstellung bringe u. s. w. Das Verkehrte einer solchen Anschauungsweise ist schon wiederholt

[1]) Ästh. Zeitfragen S. 217; [2]) ibid S. 216; [3]) S. 217; [4]) S. 216.

und von mehreren Gesichtspunkten aus in dem Vorangehenden dargelegt worden. Das Kunstwerk macht und *muss* seiner Natur nach oft einen vorwiegend unlustvollen Eindruck auf uns machen, eben deshalb, weil die Kunst den Gefühlswert der düsteren und trostlosen Seiten des Lebens ebenso gut wie den Gefühlswert der lichtvollen und erfreulichen Seiten desselben darstellen soll. Und ein unverdorbenes Kunstbewusstsein, das durch keine verkehrten Theorien irregeleitet worden ist, fordert auch nicht, wenn man es richtig analysirt, dass jedes Kunstwerk uns erfreuen und erquicken, d. h. einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf uns machen sollte.

Aber auch die zweite Forderung, die wir nach Volkelt an die Kunst stellen, enthält nicht alles das, was Volkelt darin erblickt. Das ist wohl eine unerlässliche Forderung unseres Kunstbewusstseins, dass die Kunst *alle* bedeutungsvollen Seiten des Lebens also düstere und trostlose, ebenso gut wie lichtvolle und erfreuliche darstellen darf und soll, d. h. die Kunst soll den *Gefühlswert* aller dieser Seiten darstellen. Aber diese Forderung bedeutet keineswegs das, was sie nach Volkelts Ansicht zu bedeuten scheint, näml. dass der Künstler die düsteren Seiten des Lebens *so* darstellen sollte, dass das Leben im *Ganzen* „als ein trostloses, nichtiges Getriebe, als ein Tummelplatz des Gemeinen und Bösen“ [1]) erscheinen würde. Man kann düstere und trostlose Seiten des Lebens ganz gut künstlerisch in richtigem Lichte unverchönert und ungemildert darstellen, ohne dass das *ganze* Leben doch als ein trostloses, nichtiges Getriebe, als ein Tummelplatz des Gemeinen und Bösen zu erscheinen braucht. Um düstere und trostlose Seiten des Lebens *so* darzustellen, muss man sie nur so erscheinen lassen, wie sie sind, näml. als Teile eines Ganzen, das ausser diesen noch viel andere Seiten von anderer Art aufzuweisen hat. Und diese Forderung stellen wir eben ausdrücklich an den Künstler. Er darf auch die lichtvollen und erfreulichen Seiten des

---

[1]) S. 216.

Lebens nicht so darstellen, dass es erscheint, als bestünde das *ganze* Leben aus lauter Sonnenschein. Aber er darf auch nicht die düsteren und trostlosen Seiten des Lebens so darstellen, dass das *ganze* Leben vollständig lichtlos und trostlos erschiene. Aber diese Forderung steht im Widerstreit mit *keiner* anderen Forderung, die wir auch an die Kunst stellen, und folglich hat man keinen Grund hier von einer Antinomie zu reden. Diese Forderung ist nur ein logisches Korollarium aus der allgemeinen Forderung, die uns bei der endgültigen Beurteilung des Kunstwerkes als dritte Norm dient, aus der Forderung näml., dass die im Kunstwerk zum Ausdruck kommende Gefühlsrichtung motivirt und nach jeder Richtung hin berechtigt sein muss.

Natürlich kann es Kunstwerke geben, in denen das *ganze* Leben als ein trostloses, nichtiges Getriebe, als ein Tummelplatz des Gemeinen und Bösen erscheint, und doch müssen wir auch solche Werke als Kunstwerke anerkennen, wenn sie die Fähigkeit haben ansteckend zu wirken, und oft noch sogar als bedeutende Kunstwerke, wenn eine bedeutende Persönlichkeit sich in denselben offenbart. Aber wenn das Leben uns selbst nicht in einem ähnlichen Licht erscheint, nicht als ein trostloses, nichtiges Getriebe, dann können wir solche Werke nicht *vollständig* billigen, sie befriedigen zwei von unseren Forderungen, aber nicht die dritte. Die Gefühlsrichtung, welche in denselben zum Ausdruck kommt, ist in unseren Augen nicht motivirt und berechtigt. Nach unserer Ansicht kann das Leben dem Gefühl desjenigen, der es unbefangen, ohne Affektirtheit und tief genug betrachtet, nicht als ein trostloses, nichtiges Getriebe erscheinen. Und deshalb erheben wir Einspruch gegen die im Werke zum Ausdruck kommende Gefühlsrichtung. Aber dieser Umstand, dass wir ein Menschenwerk in einigen Beziehungen und von einigen Gesichtspunkten aus betrachtet billigen, in anderen Beziehungen missbilligen, dass es einige von unseren Forderungen befriedigt, andere unbefriedigt lässt, dieser Umstand berechtigt uns keineswegs zu dem Schluss, dass

unsere Forderungen unvereinbar seien, einander ausschlössen. Die drei Forderungen, die wir an ein Kunstwerk stellen und die uns als Normen bei der Wertschätzung der Kunstwerke dienen, näml. die Forderungen, dass jedes Kunstwerk auf das Gefühlsleben ansteckend wirken, eine bedeutende Persönlichkeit offenbaren und eine motivirte und in jeder Beziehung berechtigte Gefühlsrichtung zum Ausdruck bringen solle — diese Forderungen sind zwar unabhängig von einander in dem Sinn, dass eine oder zwei von denselben erfüllt sein können ohne dass die zwei anderen, bezw. die dritte darum erfüllt zu sein brauchen. Aber sie sind doch nicht unvereinbar, schliessen einander nicht aus, stehen nicht im Widerstreit mit einander, sondern dasselbe Kunstwerk kann sehr gut alle diese Forderungen erfüllen und erfüllt sie auch thatsächlich oft. — Dann haben wir aber auch keinen Grund von einer ästhetischen Antinomie zu reden.

Zum Schluss müssen wir wenigstens andeutungsweise auf die Hauptkonsequenzen hinweisen, die sich aus der hier vertretenen Kunstauffassung zu ergeben scheinen. Aber vordem ist es wohl noch nötig besonders darauf aufmerksam zu machen, wie weit und in welchem Sinne man aus den Konsequenzen, die sich aus einer Kunstdefinition ergeben, auf die Richtigkeit und Falscheit der Definition selbst zurückschliessen darf.

Man macht sich näml. oft die Widerlegung einer Kunstdefinition allzu bequem, wenn man schon aus dem Umstand, dass alle diejenigen Werke, die wir tradionell gewöhnt sind zur Kunst zu rechnen, in diese Definition nicht hineinpassen, mit voller Sicherheit den Schluss zieht, dass die Definition selbst also falsch sei. Und doch hat der Vertreter dieser Definition ein ebenso gutes Recht zu behaupten, dass nicht seine Definition, sondern die traditionelle Auffassung davon, welche Werke Kunstwerke sind, welche nicht, falsch sei. Wenn wir uns näml. nur ein wenig umsehen, merken wir bald, dass die Menschen keinen bestimmten Massstab haben, nach welchem sie in jedem Falle entscheiden, ob ein Werk Kunstwerk sei oder

nicht, sondern in einem Falle nennen sie ein Werk Kunstwerk auf einem Grund, in einem anderen Falle auf einem ganz anderen Grund und nach einem ganz anderen Massstab. Wenn ein gewöhnlicher gebildeter Mensch erklären soll, warum er z. B. ein Ornament für ein Kunstwerk hält, so wird er ohne Zweifel darauf antworten: weil es „schön“ ist, d. h. dann in diesem Falle: weil es dem Auge gefällt. Zu derselben Erklärung kann er noch seine Zuflucht nehmen, wenn es gilt zu erklären, warum eine griechische Helden- oder Götterstatue oder auch oft ein sonstiges Skulpturwerk ein Kunstwerk sei. Wird ihm aber nun das Porträt eines entschieden hässlichen Grosshändlers vorgelegt und gilt es auch jetzt darauf Antwort zu geben, warum er dieses Porträt für ein Kunstwerk hält, dann lässt seine eben angewandte Erklärung ihn im Stich. Er sieht doch ein, dass es sinnlos wäre das Porträt des Grosshändlers „schön“ zu nennen, wenn der Grosshändler selbst einmal furchtbar hässlich ist. Und wenn er das Porträt dennoch „schön“ nennt, so bedeutet „schön“ in diesem Fall etwas durchaus Anderes als „schön“ gegenüber dem Ornament. Wie wird er sich nun heraushelfen? Er sagt, das Porträt des hässlichen Grosshändlers sei ein Kunstwerk deshalb, weil es dem Original, dem Modell, auffallend ähnlich ist. Er beruft sich also hier auf die alte Nachahmungstheorie und setzt stillschweigend voraus, das Wesen der Kunst bestehe in der Nachahmung der Natur. Und dies thut er, obgleich er auch selbst einsehen müsste, wenn er nur ein klein wenig darüber nachdächte, dass diese Erklärung in wieder anderen Fällen, wo er auch von Kunstwerk redet, gar nicht passt, z. B. wenn er ein lyrisches Gedicht, eine Symphonie oder ein Gebäude ein Kunstwerk nennt. — Wenn wir nun aber noch weiter gehen und ihn fragen, warum er z. B. den „Othello“, „Macbeth“, „Lear“ oder „Hamlet“ von Shakspeare für Kunstwerke halte, so sieht er sich wiederum gezwungen sich nach ganz anderen Massstäben und Erklärungen umzusehen. Es hat keinen Sinn zu sagen, „Othello“ sei „schön“ in derselben Bedeutung, wie ein Ornament schön ist.

Auch geht es nicht an von „Othello“ dasselbe zu sagen wie von dem Porträt des hässlichen Grosshändlers, dass es näml. auffallend dem Original, dem Modell, ähnlich sei, denn wir sind hier nicht in der Lage „Othello“ mit einem gegebenen Original zu vergleichen. Warum nennen also die Menschen den „Othello“ ein Kunstwerk? Der eine wird vielleicht sagen: „Othello“ ist ein Kunstwerk, weil darin eine tiefe Lebensweisheit, grosse Menschenkenntnis und tiefsinnige Sentenzen zu finden sind. Was für eine Lebensweisheit, Menschenkenntnis und was für Sentenzen findet aber derselbe Mensch in einem Ornament oder in einem Gebäude, die er wohl auch für Kunstwerke hält? Ein anderer wird vielleicht etwas tiefer gehen und sagen: „Othello“ ist ein Kunstwerk, weil darin ein Lebensbild uns vor Augen geführt wird, das uns rührt, uns ergreift u. s. w. Das liesse sich schon hören. Aber nur wird wohl derselbe Mensch, der in diesem Fall auf diesem Grund ein Werk für ein Kunstwerk hält, in anderen Fällen auf ganz anderen Gründen ein anderes Werk für ein Kunstwerk halten. Und um die Wahrheit zu sagen: die meisten von denen, die den „Othello“ für ein Kunstwerk halten, wissen gar nicht, warum sie es thun, sie thun es nur ganz einfach deshalb, weil „andere“ dasselbe thun. Und diese „anderen“ — die wissen oft auch selbst nicht besser, warum *sie* es thun.

Wenn wir also nur etwas genauer darauf acht geben, wie gewöhnliche Gebildete — ja, und sogar Gelehrte — über Kunst und Kunstfragen urteilen, merken wir bald, dass sie keinen bestimmten Massstab haben, nach dem sie in jedem Falle entscheiden, ob ein Werk ein Kunstwerk ist oder nicht, sondern in einem Falle nennen sie ein Werk „Kunstwerk“ auf einem Grund, in einem anderen Falle auf einem ganz anderen Grund. Und diese Gründe sind gewöhnlich noch von solcher Art, dass der Urteilende auch selbst ihre Unhaltbarkeit einsehen und anerkennen müsste, wenn jemand ihn nur darauf aufmerksam machte. Aber doch ist er selbst sich dieser seiner radikalen Inkonsequenz gewöhnlich vollständig unbewusst und ur-

teilt und handelt in der naiven Überzeugung, er meine immer dasselbe, wenn er von einem Erzeugnis menschlicher Thätigkeit sagt: dies ist ein Kunstwerk. Und doch versteht er unter dem Wort „Kunst“ und „Kunstwerk“ nicht nur nicht dasselbe, sondern die Bedeutungen, die er diesen Wörtern giebt, sind einander oft sogar widersprechend. —

Nun sollte es aber einleuchtend sein, dass wir keine Klarheit und Konsequenz in unseren Kunsturteilen und keinen festen und haltbaren Standpunkt in den diesbezüglichen Streitfragen erlangen können, solange wir nicht einen einzigen, bestimmten Massstab haben, an dem wir folgerichtig festhalten, und der jedes Mal ausschlaggebend ist, wenn wir das Urteil fällen: dies ist ein Kunstwerk. Es ist schon früher hervorgehoben worden, dass die zwei Kardinalregeln alles richtigen Denkens diese sind: 1) man muss es sich klar machen, was man unter einem Wort versteht, das man anwendet; 2) nachdem man sich die Bedeutung eines Wortes klar gemacht hat, muss man auch an dieser Bedeutung folgerichtig festhalten. — Thatsächlich verhält es sich so, dass die Wörter „Kunst“ und „Kunstwerk“ im allgemeinen Sprachgebrauch keine einheitliche, konsequente Bedeutung haben, sondern man versteht unter denselben bald dieses, bald jenes. Diejenigen Werke also, welche traditionell und nach der allgemeinen Meinung zur Kunst gehören, sind also nicht nach einem einzigen, in allen Fällen ausschlaggebenden Massstab als Kunstwerke anerkannt worden, sondern diese Anerkennung beruht in den verschiedenen Fällen auf äusserst verschiedenartigen Gründen.

Wenn dem nun so ist, sollte es doch unnatürlich sein vorauszusetzen, dass auch nach der richtigen und einheitlichen Auffassung von dem Wesen der Kunst alle diejenigen Werke, die traditionell zur Kunst gerechnet werden, zur Kunst gehören würden, und noch unnatürlicher ist es so etwas zu verlangen. Im Gegenteil: eine solche Kunstdefinition, in welche alle traditionell zur Kunst gerechneten Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit hineinpassen könnten, müsste eben deshalb etwas verdächtig erscheinen.

Wie wäre es näml. zu erklären, dass beide Male das Resultat dasselbe wäre und genau dieselben Werke zur Kunst gehörten, obgleich das eine Mal der Grund dazu, dass man ein Werk als Kunstwerk anerkannt hat, die ganze Zeit derselbe gewesen ist, das andere Mal diese Anerkennung auf mehreren nicht nur von einander abweichenden, sondern sogar einander widersprechenden Gründen beruht hat? Es wäre doch eine wunderbare „harmonia praestabilita“, wenn in beiden Fällen der Umfang der Kunst doch genau derselbe wäre! Im Gegenteil muss man es schon von vornherein erwarten, dass die traditionelle Auffassung davon, welche Werke Kunstwerke sind, welche nicht, in vielen Punkten berichtigt und die ganze traditionelle Kunstauffassung einer gründlichen Revision und Reinigung unterworfen werden muss, sobald man zu einer einheitlichen, richtigen und konsequenten Anschauung von dem Wesen der Kunst gekommen ist.

Wenn also eine Kunstdefinition auch zu einer solchen Konsequenz führte, dass sogar viele von den Werken, die für „Meisterwerke“ gehalten worden sind, eigentlich keine Kunstwerke sind, so würde dieser Umstand an und für sich noch nicht beweisen, dass die Definition falsch sei. Ja, wir gehen noch weiter: wenn noch eine Kunstdefinition zu einem solchen Resultat führte, dass nur einige wenige — oder vielleicht gar keine — von den uns bekannten s. g. Kunstwerken dem wahren Wesen der Kunst vollständig entsprechen, so würde auch dies noch nicht beweisen, dass die Definition falsch sei. Man muss ein für alle Mal daran festhalten, was schon im Kap. II hervorgehoben wurde, dass näml. die „Kunst“ kein Begriff ist, der durch einfache Induktion ausserhalb unser gebildet wäre, sondern sie ist eine *Idee* in uns, die nur durch Selbstanalyse bewusst gemacht werden muss. — Eine Definition der „Religion“ kann zu einem solchen Resultat führen, dass man keine historisch bekannte Religion für einen *adäquaten* Ausdruck des Wesens der Religion anerkennen kann, und die Definition braucht deshalb keineswegs falsch zu sein. Eine Definition der Religion ist richtig, wenn sie nur die *Grundten-*

denz aller Religionsformen und das allgemeine *Ziel*, das ihnen allen mehr oder weniger bewusst vorgeschwebt hat, richtig kennzeichnet. So ist auch eine Definition der Kunst richtig, wenn sie nur den *Trieb*, der zum künstlerischen Schaffen drängt, und das *Ziel*, welches diesem Schaffen vorschwebt, richtig kennzeichnet. Es wäre denkbar, dass keines von den historisch bekannten Kunsterzeugnissen dieses Ziel vollständig erreicht hätte, sondern dass alle nur mehr oder weniger gelungene *Versuche* wären dem Wesen der Kunst zu entsprechen.

Obgleich es im Kap. II gesagt wurde, dass eine Definition der Kunst letzten Endes an ihren Konsequenzen kontrollirt wird, ist dies also doch durchaus nicht so zu verstehen, als wäre die Definition sogleich falsch, wenn ihre Konsequenzen nicht vollständig mit der traditionellen Auffassung davon, welche Werke Kunstwerke sind, welche nicht, übereinstimmen. Vielmehr wird eben auf Grund der methodisch gebildeten Kunstauffassung letzten Endes entschieden, was in der traditionellen Kunstauffassung beizubehalten ist, was nicht. Sagt man einem, der es unternimmt diejenigen überlieferten religiösen Anschauungen und Dogmen, die er in seiner Umgebung findet, einer methodischen und gewissenhaften Kritik zu unterwerfen, dass er dies wohl thun dürfe, er müsse aber zu dem Resultat kommen, dass die überlieferten Anschauungen und Dogmen richtig sind, so sieht jeder denkende Mensch ein, dass eine solche Bedingung der reinste Hohn auf jede Kritik ist. Ebenso verkehrt ist es aber auch zu verlangen, wenn einer von seinem eigenen individuellen Kunstbewusstsein ausgehend und dasselbe methodisch analysirend zu einer einheitlichen, konsequenten und richtigen Auffassung von dem Wesen der Kunst zu kommen sucht um dann mit Sicherheit entscheiden zu können, welche Werke zur Kunst zu rechnen seien, welche nicht, und um andere Streitfragen lösen zu können — ebenso verkehrt ist es auch zu verlangen, dass seine Resultate mit der traditionellen, unmethodisch, inkonsequent und irrationell gebildeten Kunstauffassung in allem übereinstimmen müssten. Und thut man das, dann stellt man

die Tradition als unfehlbar, als Dogma auf und fordert eine blinde und kritiklose Anerkennung derselben.

Man darf nicht vergessen, was hier eben vorausgeschickt ist, wenn man aus den Konsequenzen, zu welchen die hier vertretene Kunstauffassung zu führen scheint, Schlüsse ziehen will. Hier kann es selbstverständlich auch nicht in Frage kommen einzeln aufzuzählen, welche traditionell für Kunstwerke gehaltenen Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit nach dieser Kunstauffassung keine Kunstwerke mehr sein können. Dies wäre ausserdem auch unnütz, denn ein jeder kann ja selbst in einzelnen Fällen aus dieser Auffassung die Konsequenzen ziehen. Hier gilt es nur flüchtig zu untersuchen, wie die hier vertretene Auffassung von dem Wesen der Kunst in die verschiedenen *Kunstgattungen* hineinpasst, in welche die Kunst traditionell eingeteilt wird.

Um mit derjenigen Kunstgattung anzufangen, die wohl am einleuchtendsten in unsere Kunstauffassung hineinpasst, wenden wir uns zunächst an die Musik. — Dass die Musik in ihrem Wesen nichts Anderes sein kann, als ein Ausdruck des Gefühlslebens, der den Zweck hat auf das Gefühlsleben anderer ansteckend zu wirken, — dieser Gedanke sollte doch so annehmbar und einleuchtend erscheinen, dass er nirgends einem Widerspruch begegnen sollte. — Aber obgleich die Musik in ihrem Wesen ein ansteckend wirkender Ausdruck des Gefühlslebens ist, ist doch nicht alles, was Musik genannt wird, dies, weil nicht alles, was Musik genannt wird, thatsächlich Musik ist. Die Missrichtung, welche die Musik am leichtesten einschlagen zu können scheint, ist die, dass sie in leere technische Fertigkeit ausartet. Es wird zur Hauptsache zu zeigen, wie man technische Schwierigkeiten überwinden kann und wie man die Ausdrucksmittel beherrscht und man vergisst darüber, dass man erst dann *Künstler* ist, wenn man auch etwas wirklich ausdrückt, nicht nur zeigt, wie glänzend man im Stande wäre auszudrücken, wenn man etwas auszudrücken hätte.

Auch auf die Malerei und Plastik ist diese Kunstdefinition, scheint es uns, ohne Schwierigkeit anzuwenden —

überall da näml., wo die Erzeugnisse der Malerei und der Plastik wirklich einen künstlerischen Eindruck machen.

Worauf könnte es sonst beruhen, dass wir z. B. ein Landschaftsgemälde ein Kunstwerk nennen, wenn nicht darauf, dass das Gemälde den Eindruck, den die Landschaft auf das Gefühlsleben des Malers gemacht hat, in ansteckender Weise zum Ausdruck bringt? Und dasselbe gilt von allen Erzeugnissen der Malerei, die wirklich einen künstlerischen Eindruck machen. Beim Porträt z. B. sollte dies besonders einleuchtend sein. Welchen Zweck könnte ein künstlerisches Porträt sonst haben, wenn nicht den, dass es die Person so wiedergeben will, wie dieselbe der gefühlsmässigen Betrachtung erscheint? Es ist eben dieser Gesichtspunkt, der den Menschen vorschwebt, wenn sie von einem künstlerischen Porträt verlangen, es müsse die Person so darstellen, dass ihre *charakteristischen* Züge auch dem Beschauer besonders wahrnehmbar würden: ein energisches und Respekt einflössendes Männergesicht so, dass es auch im Porträt diesen Eindruck auf den Beschauer machte, ein mildes und anmutiges Frauengesicht so, dass auch das Porträt auf die Beschauer einen „milden“ und „anmutigen“ Eindruck machte u. s. w. Was ist dies aber im Grunde Anderes als ein Versuch eine Erscheinung so darzustellen, dass ihr *Gefühlswert* d. h. der Eindruck, den sie auf das Gefühlsleben des Künstlers gemacht hat, in erster Linie wahrnehmbar wird? Und wenn wir bis zur Karikatur gehen, wird es handgreiflich, dass der künstlerische Eindruck der Karikatur darauft beruht, dass eine Erscheinung so wiedergegeben ist, wie sie dem Gefühlsleben des Darstellenden erschienen ist.

Was hier über die Malerei gesagt ist, gilt auch im Allgemeinen von der Plastik. Sobald ein plastisches Werk wirklich ein Kunstwerk ist, d. h. nicht nur eine kalte, wirkungslose Kopie oder nur eine Probe technischer Fertigkeit, besteht sein Kunstcharakter darin, dass der Gefühlswert einer Erscheinung uns wahrnehmbar gemacht worden ist.

Es ist dann freilich eine andere Frage, wie weit die wirklichen Erzeugnisse der Malerei und der Plastik dem

Wesen dieser Künste entsprechen und also wirklich Kunstwerke sind. — Diejenige Missrichtung, welche die bildenden Künste am leichtesten einschlagen können und nur allzu oft eingeschlagen haben, ist die, dass sie in kalte und mechanische Nachahmung der Wirklichkeit ausarten. Es giebt Maler, die nur ganz handwerksmässig und mechanisch ein Stück Wald, Wiese oder See auf der Leinwand wiedergeben oder geistlos ein nichtssagendes Menschengesicht kopiren und ein Kunstwerk gemacht zu haben glauben. Und doch sind solche Erzeugnisse ebenso wenig Kunstwerke, wie eine Wachspuppe ein lebender Mensch ist. Wäre eine solche geistlose, handwerksmässige und mechanische Nachahmung der Wirklichkeit Kunst, dann brauchte man, um Künstler zu sein, nicht einmal eine lebende Seele zu haben. Nicht dasjenige, was der Künstler aus der Wirklichkeit genommen hat, macht sein Werk zum Kunstwerk, sondern der *Zuschuss der eigenen Persönlichkeit,* den er in sein Werk hineinlegt. Dieser Zuschuss der Persönlichkeit braucht aber nicht neben dem Dargestellten und ausserhalb desselben zum Vorschein zu kommen, sondern derselbe erscheint in der originellen und selbstständigen Art und Weise, in der die Erscheinung gesehen worden ist, und in dem Eindruck, den sie auf das Gefühlsleben des Sehenden gemacht hat.

Die andere Missrichtung, welche die bildenden Künste einschlagen können, ist in der Hauptsache dieselbe wie in der Musik. Sehr oft wird ein Werk der Malerei oder der Plastik als Kunstwerk anerkannt und als solches sogar noch hoch gepriesen nur deshalb, weil es eine glänzende Probe der technischen Virtuosität ist und grosse Schwierigkeiten darin mit spielender Leichtigkeit überwunden worden sind. Die Kunstkritiker verbreiten sich in ihren Rezensionen sehr oft darüber, mit welcher verblüffenden Sicherheit z. B. in einem Gemälde ein schwer nachahmbarer Lichteffekt wiedergegeben worden sei. Oder ein plastisches Werk wird deshalb hoch gepriesen, weil der Künstler den menschlichen Körper mit tadelloser Naturwahrheit und anatomischer Genauigkeit in irgend einer

äusserst schwierigen und komplizirten Stellung dargestellt habe. Und während man weit und breit über diese Verdienste redet, wird oft mit keiner Silbe danach gefragt, was der Künstler denn mit seinem ganzen Werk hat ausdrücken wollen und ob es ihm gelungen ist auf das Gefühlsleben des Betrachters in der Weise zu wirken, wie er darauf wirken wollte — ja man fragt nicht einmal danach, ob der Künstler mit seinem Werk überhaupt etwas hat ausdrücken wollen. Und dies sollte man doch vor allem wissen, ehe man sagen kann, ob das Werk ein Kunstwerk ist oder nicht.

Um zur Poesie überzugehen, dürfte man es wohl als gegeben betrachten, dass wenigstens die Lyrik ganz offenbar in unsere Definition hineinpasst. Hat man doch immer das Wesen der Lyrik so erklärt, dass sie eine Kunstform sei, durch welche der Mensch seine eigenen Gefühle anderen ausdrücken will. — Dagegen würden wohl viele nicht ohne Weiteres zugeben, dass auch die Epik in diese Definition hineinpasst. Ein solches Bedenken beruht jedoch darauf, dass man die hier vertretene Auffassung von dem Wesen der Kunst in einem oberflächlichen und unrichtigen Sinne nimmt. Es ist schon wiederholt hervorgehoben worden, dass der Satz: jedes Kunstwerk ist ein Ausdruck des Gefühlslebens, durchaus nicht so zu verstehen ist, dass in jedem Kunstwerk ein bestimmtes Gefühl oder eine Anzahl von bestimmten Gefühlen zum Ausdruck gebracht werden und dass diese Gefühle in dem Kunstwerk immer losgelöst von dem Dargestellten, neben demselben und ausserhalb desselben zum Vorschein kommen müssen. In der Lyrik ist wohl etwas derartiges der Fall, und deshalb haben wir auch die Lyrik eine subjektive Kunstgattung genannt. Aber in den anderen Künsten ist es durchaus nicht immer so, besonders nicht in der Epik. Und nach der hier vertretenen Kunstauffassung braucht dem auch keineswegs immer so zu sein. Das Kunstwerk ist ein Ausdruck des Gefühlslebens — bedeutet nur: der Künstler stellt die Lebenserscheinungen so dar, dass es ihm vor allem daran egel-

gen ist ihren *Gefühlswert* wahrnehmbar zu machen, wie dem Gelehrten daran gelegen ist die *begriffliche* Bedeutung der Erscheinungen zu beleuchten. Der Künstler sucht also die Lebenserscheinungen so darzustellen, wie sie *der gefühlsmässigen Betrachtung* erscheinen, „leur retentissement dans les profondeurs de sa sensilité“ will er anderen wahrnehmbar machen.

In diesem Sinne und so verstanden kann auch ein episches Werk sehr gut ein Ausdruck des Gefühlslebens sein, und es ist es immer da, wo es auch wirklich ein Kunstwerk ist. Der epische Dichter stellt Lebenserscheinungen und Ereignisse so dar, dass der Gefühlswert gewisser Seiten des Menschenlebens wahrnehmbar wird. Aber besonders für die epische Kunstgattung charakteristisch ist der Umstand, dass diese Gefühlswerte von den dargestellten Lebenserscheinungen nicht losgelöst, auch nicht loslösbar, nicht neben dem Dargestellten und ausserhalb desselben zum Vorschein kommen, sondern sub, cum et in demselben. D. h. die dargestellten Lebenserscheinungen sind so gestaltet, in solcher Form und mit solchen Zügen uns vor Augen geführt, dass sie *als solche* auf unser Gefühlsleben in der Weise wirken, wie der Dichter darauf hat wirken wollen. Und geschieht dies nicht, dann ist das epische Werk kein Kunstwerk.

Auf das Drama brauchen wir nicht besonders einzugehen, weil die Anwendung unserer Kunstdefinition auf dasselbe nach dem Vorangegehenden von selbst einleuchtet.

Zum Schluss wollen wir noch auf eine letzte Frage eingehen, bei der wir etwas länger verweilen müssen, näml. auf die Frage, *ob die Architektur in unsere Definition hineinpasst.* Was folgt aus der hier vertretenen Kunstauffassung: ist die Architektur als Kunst zu betrachten oder nicht? Uns scheint daraus ganz unzweideutig zu folgen, dass die Architektur keine Kunst in demselben Sinne sein kann, in welchem z. B. die Poesie und die Musik Künste sind.

Es kann Leute geben, die unsere Auffassung von

dem Wesen der Kunst als im Wesentlichen richtig anerkennen, aber diese Folgerung daraus nicht annehmen können, sondern der Meinung sind, dass die Architektur auch nach der hier vertretenen Auffassung Kunst sein könne. Sie machen darauf aufmerksam, dass in der Architektur einer Epoche die herrschende Grundstimmung oder die allgemeine Gefühlsrichtung der Zeit in gewaltig ergreifender Weise zum Ausdruck komme. Aber auch einzeln betrachtet — behaupten sie — mache jedes echte architektonische Werk einen tiefen Eindruck auf unser Gefühlsleben. Unter den Kuppeln von St. Peter könne kein Mensch kalt und unberührt stehen, und der Anblick der gewaltig aufstrebenden Türme des Kölner Doms müsse einen jeden feierlich stimmen.

Alles dies kann nun auch, wenigstens zum grossen Teil, wahr sein, ohne dass dadurch dasjenige bewiesen wird, was man dadurch beweisen will, näml. dass die Architektur Kunst sei.

Was zuerst die Meinung betrifft, dass die allgemeine Gefühlsrichtung einer Epoche in deren Architektur unzweideutig zum Ausdruck komme, so beruht diese Meinung vielleicht ebenso stark auf unserer Einbildung als auf nachweisbaren Thatsachen. Wir haben näml. noch niemals die allgemeine Gefühlsrichtung einer Epoche aus ihrer Architektur kennen gelernt, sondern umgekehrt: weil wir aus der Geschichte, aus der Litteratur und aus zahlreichen anderen Quellen schon wissen, welcher Art die allgemeine Gefühlsrichtung einer Epoche war, glauben wir nun dieselbe Gefühlsrichtung auch in der Architektur der betreffenden Zeit wiederzufinden. Weil wir wissen, dass die gothischen Kathedralen in einer Epoche entstanden sind, wo die Religion als das mächtigste Interesse die Gemüter der Menschen beherrschte, bilden wir uns ein, dass diese Kathedralen mit ihrer ganzen aufstrebenden Richtung eine vom Irdischen abgewandte, gen Himmel gerichtete, religiöse Gefühlsrichtung ausdrückten. Wenn wir aber von der Zeit, in welcher die gothischen Kathedralen entstanden sind, nichts

wüssten, könnten wir ebenso gut phantasiren, dass dieselben männliches Kraftgefühl, Selbstvertrauen, Stolz, Hochmut und rebellische Gesinnung gegen Gott ausdrückten. Denn ein Gebäude mit hohen Türmen und mit einer aufstrebenden Richtung kann ebenso gut dieses wie jenes ausdrücken und überhaupt alles, was man darüber nur herausphantasiren will. Wir haben ja von dem Turm zu Babel gelesen, dass auch er hoch war und eine gewaltig aufstrebende Richtung hatte. Der drückte aber keineswegs eine vom Irdischen abgewandte, religiöse Gefühlsrichtung aus, sondern gerade das Gegenteil: eine dem Irdischen *zu*- und vom Himmlischen *ab*gewandte, irreligiöse, gegen Gott rebellische Gefühlsrichtung.

Man kann aber selbst noch zugeben, dass die architektonischen Formen und diejenigen Kombinationen derselben, die während einer Epoche herrschen, in *irgend einem* Zusammenhang mit der allgemeinen Gefühlsrichtung der betreffenden Epoche stehen, obgleich dieser Zusammenhang so unbestimmt und dunkel ist, dass man keineswegs aus den architektonischen Formen allein auf die allgemeine Gefühlsrichtung der Zeit schliessen kann. Dies kann man zugeben und man ist doch nicht berechtigt daraus zu schliessen, dass die Architektur also Kunst sei. In allem, was ein Individuum allein oder die Individuen einer bestimmten Zeit gemeinsam produziren, spiegelt sich in einem gewissen Sinne das ganze geistige Wesen — also auch die Gefühlsrichtung — des produzirenden Subjekts wieder. Man philosophirt ja sehr viel z. B. darüber, wie in den Sprachen der verschiedenen Völker ihre Weltanschauung, Gefühlsart und Charakter sich wiederspiegele. Ebenso kann man Wirkungen der allgemeinen Gefühlsrichtung einer Zeit in den Moden, Umgangsformen, und in der Lebensweise derselben wiederzufinden glauben. — Eben in diesem schwebenden und wenig bedeutenden Sinne ist nun auch die Architektur einer Zeit ein Ausdruck der allgemeinen Gefühlsrichtung derselben Zeit. Dies bedeutet aber keineswegs, dass die Architektur also Kunst sei.

Wenn man behauptet, dass die Architektur zur Kunst

in unserem Sinne gehöre, dann muss man nachweisen können, dass jedes echte architektonische Werk diejenigen Forderungen erfüllt, die jedes Kunstwerk nach unserer Definition erfüllen muss. Ein architektonisches Werk muss dann einzig und allein zu dem Zweck entstanden und gestaltet sein, damit es etwas ausdrücke, was der Schöpfer des Werkes selbst gefühlt hat. Und zweitens, es muss dies *ansteckend* ausdrücken, worin auch die Forderung eingeschlossen ist, dass dasselbe es *adäquat* ausdrücken müsse, d. h. so, dass man aus dem *Werke allein* unzweideutig darauf schliessen kann, was der Schöpfer durch sein Werk zum Ausdruck hat bringen wollen.

Nach unserer Auffassung erfüllt aber ein architektonisches Werk diese Forderungen nicht. Es würde uns scheinen, dass es nur zu willkürlichen und gekünstelten Deutungen und zu naiven Phantastereien führt, wenn man nachweisen will, dass ein Architekt, der eine Kirche, ein Theatergebäude oder eine Villa konstruirt, dies wesentlich zu dem Zwecke thue um dadurch etwas auszudrücken, was er selbst gefühlt hat.

Hier würde man nun wohl bemerken, dass ein architektonisches Werk niemals ein *reiner* Gefühlsausdruck sei ohne jeden anderen Zweck, und also auch niemals ein reines Kunstwerk. Seine nächste Bestimmung sei doch immer die, ein praktisches Bedürfnis zu befriedigen. Aber ein *künstlerisches* architektonisches Werk sei auch niemals *nur* ein Mittel zur Befriedigung eines praktischen Bedürfnisses, sondern dasselbe habe auch immer solche Züge und Eigenschaften aufzuweisen, die gar nicht nötig wären, wenn das Werk weiter nichts sein wollte als nur ein Mittel zur Befriedigung des gegebenen praktischen Bedürfnisses. Und eben dieses *Plus*, das an dem architektonischen Werk über die praktische Zweckdienlichkeit hinaus geht, mache es zum Kunstwerk.

Dieser Schluss ist gleichwohl ziemlich übereilt. Wenn ein Erzeugnis menschlicher Thätigkeit ausser den Zügen, die durch den gegebenen Zweck bedingt sind, noch andere aufweist, die dadurch nicht bedingt und daraus nicht zu erklären sind, so hat man kein Recht schon dar-

aus zu schliessen, dass diese letztgenannten Züge aus einer *künstlerischen* Thätigkeit hervorgegangen seien. Um dies behaupten zu dürfen, müsste man nachweisen können, dass diese Züge *ausschliesslich* künstlerischen Motiven ihre Entstehung verdanken und dass man ihr Vorhandensein auf *keine andere Weise* erklären kann.

Gilt dies nun von den architektonischen Formen? Ist es offenbar, dass die Kuppeln, Gewölbe, Bogen, Pfeiler und allerlei Ornamente und überhaupt alles, was das Gebäude über die praktische Zweckdienlichkeit hinaus an sich hat, — dass alles dies nur dazu da ist um etwas auszudrücken, was der Architekt selbst gefühlt hat, und ist es absolut unmöglich das Vorhandensein dieser Elemente aus irgend welchen anderen Motiven zu erklären? Das können wir durchaus nicht einsehen. Vielmehr, das Vorhandensein dieser Elemente lässt sich viel natürlicher und überzeugender aus einem ganz anderen Motiv erklären als aus dem künstlerischen, woraus sie sich unserer Ansicht nach gar nicht erklären lassen. Fragt man einen Menschen, der z. B. eine Kirche betrachtet und dessen gesunder Verstand durch keine abstrusen Theorien irre geleitet ist, was er meine: zu welchem Zwecke die Kuppeln, Türme, Pfeiler, Bogen und Ornamente, die er an dem Gebäude sieht, da seien, so wird er wohl ohne das kleinste Bedenken antworten: natürlich sind diese Elemente dazu da, damit das Gebäude, indem es seinen eigentlichen Zweck erfüllt, zugleich auch einen dem Auge gefälligen, dekorativen Eindruck mache. Diese Elemente haben den Zweck das Gebäude zu *schmücken.* Ihr Vorhandensein ist also aus dem *Schmucktrieb* und nicht aus dem *Kunsttrieb* zu erklären. Nun ist es aber offenbar, dass derjenige Trieb, der uns dazu bringt, dass wir unsere Lust und unser Leid, unsere Freuden und unsere Schmerzen in ansteckender Weise auszudrücken suchen, und der andere Trieb, der in der Richtung wirkt, dass wir uns selbst, unsere Wohnungen und unsere ganze Umgebung schmücken d. h. dem Auge gefällig, dekorativ machen wollen — es ist offenbar, dass diese zwei Triebe

von einander so wesensverschieden sind, wie zwei Triebe es nur überhaupt sein können. — Diejenigen Motive, die ausser der praktischen Zweckdienlichkeit bei der Gestaltung eines architektonischen Werkes bestimmend wirken, sind also denjenigen Motiven vollständig fremd, denen die künstlerische Thätigkeit ihre Entstehung verdankt.

Hier könnte nun freilich ein Architekt uns entgegenhalten, dass ein Laie überhaupt nicht das Recht habe darüber zu urteilen, welche Motive den Architekten bei seiner Thätigkeit leiten. Man müsse selbst Architekt sein um darüber etwas sagen zu dürfen. Und er könnte hinzufügen, dass wenigstens bei seiner eigenen Thätigkeit, ausser der praktischen Zweckdienlichkeit, nicht der Schmucktrieb, sondern eben der Kunsttrieb bestimmend sei. Er konstruire und gestalte also immer sein Gebäude so, dass es — indem es seinen eigentlichen praktischen Zweck erfüllt — in möglichst ansteckender Weise das zum Ausdruck bringe, was er selbst gefühlt hat. — Dagegen könnten wir natürlich nichts einwenden, weil ein jeder selbstverständlich der kompetentste Zeuge ist, sobald es sich um Vorgänge seines individuellen Bewusstseins handelt. Nur würden wir auch dann behaupten, sein Werk sei doch kein Kunstwerk.

Man muss sich näml. darauf besinnen, dass es noch keine künstlerische Thätigkeit ist, wenn jemand etwas fühlt und das, was er fühlt, ansteckend ausdrücken *will*. Der gewählte Ausdruck muss auch *so* gewählt und gestaltet sein, dass er ein *adäquater*, zweckmässiger Gefühlsausdruck ist. D. h. der Ausdruck muss im Stande sein auf das Gefühlsleben anderer in der Weise zu wirken, wie der Ausdrückende darauf hat wirken wollen. — Dies kann man aber, scheint es uns, von den architektonischen Formen nicht sagen. Sie sind nicht im Stande dasjenige *adäquat* auszudrücken, was ein Mensch fühlt. Sie sind allzu steif, allzu inhaltsarm, allzu tot und allzu wenig differenzirt um als ein zweckmässiger und adäquater Gefühlsausdruck zu dienen. — Wenn also ein Architekt thatsächlich das Ziel verfolgte durch ein Gebäude,

das er konstruirt, uns den Gefühlswert irgend welcher Lebenserscheinungen in ähnlicher Weise fühlen zu lassen, wie er ihn selbst gefühlt hat, so müsste man sagen, dass er sein Mittel unzweckmässig gewählt habe und deshalb seinen Zweck nicht erreichen könne. Er wäre dann wohl Künstler *seinem Zweck, seiner Intention*, aber nicht seinem *Erfolg* nach, und sein Werk wäre kein Kunstwerk. Denn wie er auch seine Bogen, Gewölbe, Türme und Pfeiler gestalten und gruppiren würde, er könnte sie doch niemals zu einem solchen Ganzen zusammenfassen, dass daraus auch nur ungefähr — geschweige denn unzweideutig — zu ersehen wäre, welcherlei Gefühle er hat ausdrücken wollen. Der eine könnte meinen, er habe dieses ausdrücken wollen, der andere gerade das Gegenteil, ohne dass irgend einer von ihnen auf gültige Gründe hinweisen könnte um uns davon zu überzeugen, dass gerade er die Intention des Architekten richtig getroffen habe. — Dies bedeutet aber eben, dass die vom Architekten gewählten äusseren Zeichen dasjenige nicht adäquat ausdrücken können, was er hat ausdrücken wollen. Und deshalb wäre der Architekt wohl seinem *Wollen*, aber nicht seinem *Können* nach Künstler zu nennen. Aber die Kunst ist immer letzten Endes doch ein *Können*. Nicht alle beliebigen äusseren Mittel können dasjenige ansteckend ausdrücken, was ein Mensch fühlt. Darum zeigt sich auch der echte Künstler eben darin, dass er gerade solche Mittel wählt, die im Stande sind ansteckend und also auch adäquat das auszudrücken, was er ausdrücken will. — Wenn jemand mir zwei Stäbe, die in einer bestimmten Weise zusammengebunden sind, zuschickt, oder ein Stück Papier, worauf geometrische Figuren in einer bestimmten Ordnung gezeichnet sind, und zugleich schreibt, diese Zeichen drückten seine gegenwärtige Stimmung aus, so ist es mir doch rein unmöglich aus diesen Zeichen allein zu schliessen, von welcher Art seine Stimmung sei. Oder wenn er noch eine gothische Kathedrale oder einen Palast aus dem Zeitalter der Renaissance auf das Papier zeichnet, kann ich auch daraus nicht viel klüger werden, auch dann zu

keiner Sicherheit darüber kommen, was sich in seiner Seele bewegt haben mag. Natürlich kann ich hin und her raten, und ausgeschlossen ist es ja nicht, dass ich ungefähr — oder sogar genau — das Richtige treffe, wenn näml. andere, mir bekannte Umstände Anhaltspunkte für die Ideenassoziation abgeben. Aber aus diesen Zeichen allein kann ich niemals mit Sicherheit darauf schliessen, was der Absender derselben gefühlt haben mag, weil diese Zeichen in keinem klaren und natürlichen Zusammenhang mit der Stimmung stehen, die sie ausdrücken sollen, sondern nur zufällige, willkürlich gewählte *Symbole* dafür sind und an und für sich genommen zahllose von einander abweichende Deutungen zulassen.

Die Natur solcher unbestimmten Symbole, die allerlei Deutungen zulassen, haben nun auch, scheint es uns, die architektonischen Formen. Wer kann uns sagen, was das Tonnengewölbe bedeutet, und was das Kreuzgewölbe, was der Spitzbogen, was der Rundbogen und was der Hufeisenbogen, was eine Basilika und was die Moscheen mit ihren Minarets? Natürlich kann man auch hierüber hin und her raten und phantasiren — ja sogar etwas behaupten. wenn man aus anderen Quellen Anhaltspunkte für die Ideenassoziation bekommt. Aber aus den architektonischen Formen und ihren Kombinationen *allein* kann niemand behaupten, sie bedeuteten dieses oder jenes. Und wenn jemand es doch thut, so ist es nur reine Willkür und kindische Phantasterei, auf welche ein jeder so viel Wert legt, wie es ihm beliebt.

Uns scheint es also unbestreitbar, dass die Architektur keine Kunst sein kann, sobald man das Wesen der Kunst so auffasst, wie wir es aufgefasst haben. Denn nach unserer Vermutung ist für den Architekten bei der Wahl, Gestaltung und Gruppirung der architektonischen Formen nicht der Zweck bestimmend, dass er dadurch etwas ausdrücken wollte, was er selbst gefühlt hat, sondern er verfolgt dabei den Zweck, sein Gebäude dekorativ, dem Auge gefällig zu machen, d. h. er will unseren

Schmucktrieb befriedigen. Aber wenn selbst der Architekt bei seiner Thätigkeit den Zweck verfolgte durch sein Werk etwas zum Ausdruck zu bringen, was er selbst gefühlt hat, so wäre die Architektur auch dann keine Kunst — oder sie wäre wenigstens nur eine misslungene Kunst. Denn die architektonischen Formen sind allzu unbiegsam, nuanzirungsunfähig, inhaltsarm, wenig differenzirt, kalt und tot um als adäquater Gefühlsausdruck zu dienen. Wie man sie auch kombiniren und gruppiren mag, sie werden niemals im Stande sein ein auch nur annäherungsweise verständliches Bild davon zu geben, was sich in der Seele des Architekten bewegt haben mag. Ja, man kann auch niemals aus einem architektonischen Werk mit voller Gewissheit ersehen, *ob* der Architekt überhaupt etwas gefühlt hat, was durch dieses Werk zum Ausdruck kommen sollte.

Diese Konsequenz, zu der wir also gekommen sind, ist wohl in den Augen vieler äusserst befremdend, vielleicht sogar absurd Es wird wahrscheinlich auch nicht an denen fehlen, die der Meinung sind, es lohne sich nicht mehr einem Gedankengang weiter zu folgen, der zu einer solchen Konsequenz führt. Denen gegenüber ist es vielleicht gut daran zu erinnern, dass weder Plato noch Aristoteles die Architektur zur Kunst gerechnet haben, und man hat diese Männer darum doch nicht für inkompetent erklärt in diesen Fragen mitzureden.

Aber wenn auch diese Ansicht sich auf keine Autoritäten berufen könnte, hätten wir dennoch unser gutes Recht die traditionelle Auffassung in diesem Punkt in Frage zu setzen, ebenso gut wie in jedem anderen Punkt. Denn es steht nun ein für alle Mal fest, dass ein jeder das Recht haben muss alles in Frage zu setzen, nach dem Grund jeder Meinung zu fragen, auch einer solchen, worüber keine Uneinigkeit herrscht. — A priori hat man also kein Recht einen solchen Schluss zu ziehen, dass diejenige Auffassung von dem Wesen der Kunst, nach welcher die Architektur keine Kunst ist, falsch sei, denn wer hat es denn bewiesen, dass die Architektur wirklich Kunst

ist? Die allgemeine Meinung ist in so vielen anderen Punkten falsch gewesen, warum könnte sie nicht ebenso gut auch in diesem Punkt falsch sein?

Wie wird nun aber diese Streitfrage letzten Endes gelöst und wie kann man zu einer Gewissheit darüber kommen, ob die Architektur zur Kunst zu rechnen sei oder nicht? Eine solche Gewissheit ist auf keinem anderen Wege zu erreichen, als auf dem, der im Anfang des Kap. II vorgezeichnet wurde. Das Erste, was wir also thun müssen, ist dies, dass ein jeder sein eigenes individuelles Kunstbewusstsein befragt. Man muss sich die Frage vorlegen: Ist der Eindruck, den ein Dom, ein Palast, ein Theatergebäude auf mich machen, in allem Wesentlichen derselbe wie der Eindruck, den z. B. ein lyrisches Gedicht, ein Musikstück, ein Gemälde oder ein Drama, die ich unbedingt und mit voller Sicherheit für Kunstwerke halte, auf mich machen? Mir persönlich antwortet mein Kunstbewusstsein, dass der Eindruck, den ein Dom oder ein sonstiges architektonisches Werk auf mich macht, eben *wesentlich* von dem Eindruck verschieden ist, den diese letztgenannten Erscheinungen auf mich machen. Für ein gutes lyrisches Gedicht, für ein Gemälde, Musikstück und Drama ist es gemeinsam, dass sie alle mich den Gefühlswert irgend welcher Seiten des Lebens in der Weise fühlen lassen, wie der Verfasser ihn gefühlt hat. Aber von einem architektonischen Werk lässt sich nicht dasselbe sagen. Ich sehe seinen eigentlichen Zweck darin bestehen, dass es ein praktisches Bedürfnis befriedigt. Ausserdem gewahre ich daran Züge, die durch den eigentlichen Zweck des Gebäudes nicht bedingt sind, sondern die zu dem Zwecke da sind, damit das Gebäude, indem es seine eigentliche Bestimmung erfüllt, zugleich einen dekorativen, dem Auge gefälligen Eindruck mache, d. h. unseren Schmucktrieb befriedige.

Auf Grund einer Analyse meines Kunstbewusstseins kann ich also zu keinem anderen Resultat kommen, als zu dem, dass ein architektonisches Werk und ein Kunstwerk wesentlich heterogene Erscheinungen sind, die ihre Entstehung ganz verschiedenartigen Motiven verdanken.

Nun kann man mir wohl entgegenhalten, dass mein Kunstbewusstsein in diesem Punkt abnorm sei oder dass ich es falsch analysirt habe. Beides ist ja auch denkbar. Aber man darf nicht vergessen, dass auch *das* nicht ausgeschlossen ist, dass das allgemeine Kunstbewusstsein entweder irregeleitet oder falsch analysirt wäre.

Wer hier nun Recht und wer Unrecht hat, das bringt man letzten Endes auf folgende Weise ins Klare. Diejenigen, welche behaupten, dass nach ihrem Kunstbewusstsein die Architektur zur Kunst gehöre, müssen eine Kunstdefinition aufstellen, welche die Architektur und alle übrigen Erzeugnisse menschlicher Thätigkeit, die sie für Kunstwerke halten, umfasst, alle diejenigen, die sie nicht für Kunstwerke halten, ausschliesst. Ebenso müssen diejenigen, welche die Architektur nicht zur Kunst rechnen, eine Kunstdefinition aufstellen, in welche alle diejenigen Erzeugnisse, die *sie* als Kunstwerke anerkennen, hineinpassen müssen. Zeigt es sich nun, dass entweder die eine oder die andere Partei nicht im Stande ist eine einwandfreie Definition aufzustellen, welche zugleich die eben angegebenen Bedingungen erfüllt, dann darf man daraus sogleich schliessen, dass ihr Ausgangspunkt falsch ist. Wenn aber beide die geforderte Definition aufstellen können, dann muss man nachprüfen, welche Definition die *„fruchtbarere“* ist, d. h. welche von ihnen die Thatsachen besser erklärt. Sollte es sich nun herausstellen, dass gerade diejenige Definition, nach der die Architektur aus der Kunst ausgeschlossen wird, bedeutend fruchtbarer ist, d. h. dass viele wichtige und verwickelte Streitfragen sich natürlich lösen lassen, manches bisher Unverständliche klar und verständlich wird, wenn man nur an dieser Definition folgerichtig festhält, dann hat man das Recht zu behaupten, dass diese Definition richtiger ist als die alte und dass die Architektur also nicht zur Kunst zu rechnen ist. —

Ob die hier vertretene Auffassung im Ganzen und speziell in Bezug auf die Architektur richtig ist, das kann man also erst dann endgültig feststellen, wenn diese

Untersuchung zu Ende geführt ist. So viel kann man jedoch schon auf Grund dessen, was im Kap. II ausgeführt wurde, sagen, dass es bis jetzt überhaupt nicht gelungen ist eine einwandfreie Definition aufzustellen, welche die Architektur und alle übrigen Künste umfasste und alles, was nicht zur Kunst gehört, ausschlösse. Und wenn man die Streitfragen, welche sich an die Kunst anknüpfen, geschichtlich betrachtet, wird es einem zur Genüge klar, dass die allgemeine Auffassung von dem Wesen der Kunst, nach welcher auch die Architektur zur Kunst gehört, äusserst schlecht, und sehr oft gar nicht im Stande gewesen ist, Streitfragen zu lösen. Ob nun dann unsere Auffassung von dem Wesen der Kunst dies besser thun kann, darauf kann erst diese Untersuchung als Ganzes Antwort geben. *Wenn* sie es aber kann, dann haben wir das Recht zu behaupten, dass diejenige Auffassung von dem Wesen der Kunst, nach welcher die Architektur nicht zur Kunst gehört, richtiger ist als die alte, weil sie die Thatsachen besser erklärt.

Übrigens beruht wohl der heftige Widerstand, auf den eine solche Kunstauffassung, nach welcher die Architektur nicht zur Kunst gehört, wahrscheinlich sehr allgemein stossen wird, wenigstens zum Teil auf einem Missverständnis. Man kann näml. dieser Behauptung sehr leicht eine grössere Tragweite geben, als sie thatsächlich hat. Die Behauptung, dass die Architektur nicht zur Kunst gehöre, bedeutet näml. nicht — wie man es wohl ganz unvermerkt auffassen könnte — dass die Architektur unberechtigt und sogar wertlos wäre. Die Architektur hat natürlich auch dann ihre Berechtigung und ihren Wert, wenn man sie auch nicht als Kunst anerkennen kann. Der Schmucktrieb, dem nach unserer Auffassung die Anwendung architektonischer Formen zuzuschreiben ist, ist ohne Zweifel ein berechtigter Trieb, wenn man ihn nur in mässigen Schranken hält, und seine Befriedigung trägt unbestreitbar dazu bei das Menschenleben zu bereichern und erfreulicher zu machen. Deshalb muss man anerkennen, dass ein Architekt, der sich nicht damit be-

gnügt seine Gebäude nur genau so zu gestalten, wie sie sein müssen um ihre eigentliche Bestimmung zu erfüllen, sondern indem er sie möglichst zweckentsprechend macht, sie auch möglichst dekorativ zu machen sucht — man muss anerkennen, dass ein solcher Architekt in einer das Menschenleben beglückenden und also ethisch berechtigten Richtung thätig ist. — Es ist aber doch sehr wichtig, dass man diese Thätigkeit nicht mit der künstlerischen Thätigkeit vermengt, weil es unmöglich wird das Wesen der Kunst zu verstehen, wenn man zur Kunst Thätigkeiten rechnet, die wesentlich anderen Motiven zuzuschreiben sind.

Ehe wir dieses Kapitel schliessen, wollen wir noch eine entsprechende Frage aufwerfen und beantworten, wie wir sie in anderen ähnlichen Fällen aufgeworfen haben.

Wenn die Architektur nicht zur Kunst gehört, wie ist es dann zu erklären, dass die Menschen sie doch so allgemein zur Kunst gerechnet haben? Die Hauptursache zu diesem Irrtum beruht wohl auf dem falschen Ausgangspunkt der Kunstbetrachtung. Man ist nicht davon ausgegangen, wovon man hätte ausgehen müssen, näml. von den Kunstwerken und, noch genauer, von dem Eindruck, den sie auf uns machen, sondern man hat von vornherein angenommen, die Kunstwerke seien in ihrem Wesen mit den s. g. Schönheitserscheinungen verwandt und gehörten also zu derselben Gruppe wie diese. Von den Schönheitserscheinungen hat man wiederum wahrnehmen müssen, dass sie in der Regel einen lustvollen Eindruck auf uns machen. Folglich hat man postuliren müssen, dass auch die Kunstwerke immer einen vorwiegend lustvollen Eindruck auf uns machen müssen. Auf diese Weise ist die Theorie von dem s. g. „künstlerischen Genuss“ entstanden. Durch diese Theorie wiederum ist man gezwungen worden alle diejenigen menschlichen Thätigkeiten zur Kunst zu rechnen, welche keinen anderen Zweck haben als unmittelbaren Genuss zu bringen. Folglich hat man z. B. alle diejenigen Thätigkeiten, die dem Schmucktrieb ihre Entstehung verdanken, zur Kunst rech-

nen müssen, denn die Befriedigung des Schmucktriebs hat keinen anderen Zweck ausser dem Genuss, den sie gewährt. Da nun die Anwendung architektonischer Formen offenbar diesem Schmucktrieb zuzuschreiben ist, hat man naturgemäss auch die Architektur zur Kunst gerechnet.

Nun sollte es aber jedem, der sein Bewusstsein nur ein wenig analysirt, klar sein, dass derjenige Trieb, dem wir gehorchen, wenn wir in Romanen und Dramen unsere zermalmenden und erfreulichen Erlebnisse schildern, oder auf Leinwand den Eindruck, den ein stürmisches Meer oder die stille Melancholie einer vom Mondschein beleuchteten Winterlandschaft auf unser Gefühlsleben gemacht hat, wiederzugeben suchen, oder in der Musik die unbestimmten Schmerzen und namenlosen Freuden unseres Herzens, die durch keine Worte, noch weniger durch andere Mittel wiederzugeben sind, zum Ausdruck zu bringen suchen — es sollte klar sein, dass dieser Trieb himmelweit von dem Trieb verschieden ist, dem der Mensch dann dient, wenn er sich den Schnurrbart brennen und das Haar frisiren lässt, wenn er Ringe, Armbänder, seidene Blusen und lange Schleppen trägt, und wenn er seine Wohnung von innen mit feinen Tapeten, Trumeaux und antiken Möbeln und von aussen mit Türmen, Pfeilern, Erkern und Gesimsen schmückt. — Um das Wesen der Kunst richtig zu verstehen, muss man deshalb daraus alle diejenigen Thätigkeiten ausschliessen, welche die Befriedigung des Schmucktriebs zum Zwecke haben: Architektur, Ornamentik, Kosmetik und alle dekorativen Handwerke.

KAP. IV.

Die Entstehunng der Kunst, ihre Aufgabe, Stellung und Bedeutung im Gesammtleben.

Wir wollen in diesem Kapitel zuerst die Frage nach der Entstehung der Kunst ganz kurz berühren und dann ausführlicher erörtern, welche Aufgabe, Stellung und Bedeutung die Kunst im Zusammenhang des Lebens hat.

Die „Entstehung" der Kunst nehmen wir in einem ganz bestimmten Sinne. Es handelt sich nicht darum zu untersuchen, wie die Kunst *historisch* thatsächlich entstanden sei, denn erstens wissen wir darüber gar nichts, und zweitens ist eine solche Frage keine philosophische, sondern eine kulturgeschichtliche Frage, deren Beantwortung — auch angenommen, dass sie möglich wäre — nicht hierher gehört. Uns liegt vielmehr nur daran einige flüchtige Erwägungen darüber anzustellen, wie überhaupt — jetzt und immer — ein Kunstwerk zustande kommt, d. h. welche psychologischen und sozialen Bedingungen dazu vorhanden sein müssen. Was wir auch über diese Frage sagen können, sind nur lauter Vermutungen und Hypothesen, die keinen Anspruch auf bindende Beweiskraft weder haben können noch haben wollen. Wir wollen nur hauptsächlich zu zeigen suchen, wie die Entstehung der Kunst sich erklären lässt, wenn man ihr Wesen so auffasst, wie wir es aufgefasst haben. Stellt es sich nun dabei heraus, dass diese Erklärung psychologisch nicht nur möglich, sondern sogar sehr natürlich und glaubwürdig

und auch im Übrigen ungekünstelt und plausibel ist, dann hat sich ja unsere Auffasung von dem Wesen der Kunst wenigstens in diesem Punkt als „fruchtbar“ erwiesen.

Wir fragen also zuerst: Welche psychologischen Bedingungen müssen vorhanden sein, damit ein Kunstwerk entstehe? Oder anders ausgedrückt: Was treibt den Menschen zur künstlerischen Produktion? Wie kommt er dazu ein Kunstwerk zu schaffen? Wie ist er anfangs dazu gekommen und wie kommt er noch immer dazu? Wir lassen jetzt natürlich all die zahllosen Nebenmotive ganz ausser Betracht, die mit dem reinen Kunsttrieb gar nichts zu thun haben, die aber dennoch oft eine sehr wichtige Rolle spielen. Wir denken lieber an eine Zeit, wo es noch keine Kunst gab und wo man von einer solchen gar nichts wusste, und fragen uns: Wie kam unter solchen Umständen ein Mensch dazu ein Kunstwerk zu schaffen? Die Motive die ihn trieben, müssen im Grunde dieselben gewesen sein, die auch jetzt den Kern des echtkünstlerischen Schaffensdranges bilden. — Es ist ohne Weiteres klar, dass eine so komplizirte Erscheinung wie ein Kunstwerk in dem jetzigen Sinne, nicht auf ein Mal, plötzlich und ohne Übergänge zustande kommen konnte, sondern erst nach einer langen Entwicklung ihre vollständige Form erreicht hat. Aber was gab den ersten Anstoss zu dieser Entwicklung? Welche verborgenen Kräfte wirkten in dieser bestimmten Richtung und wirken noch immer weiter?

Wir müssen uns nur wieder vergegenwärtigen, was das Kunstwerk nach unserer Definition war um einzusehen, welches psychologische Motiv es ist, das zur künstlerischen Thätigkeit treibt. —

Jedes Kunstwerk ist ein Ausdruck des Gefühlslebens haben wir gesagt. Jetzt können wir uns also die Frage vorlegen: Was treibt den Menschen dazu für sein Gefühl einen Ausdruck zu suchen? Die Frage selbst enthält eigentlich auch schon die Antwort. Der Mensch will für sein Gefühl einen Ausdruck finden ganz einfach deshalb, weil er ein *Ausdrucksbedürfnis* hat. Dieses Ausdrucksbe-

dürfnis ist eine psychologische Thatsache, die ganz einfach als solche dasteht und auf keine andere, noch elementarere Thatsache zurückführbar ist. *Diese Thatsache, das Ausdrucksbedürfnis, muss als das Urmotiv der künstlerischen Thätigkeit betrachtet werden.*

Aber das Ausdrücksbedürfnis als solches ist nicht allein im Stande die Entstehung und Beschaffenheit des Kunstwerkes vollständig zu erklären. Das Ausdrucksbedürfnis besagt nur, dass jede Gemütsbewegung zur Entladung drängt. Diese Entladung geschieht auf eine auch äusserlich wahrnehmbare Weise, d. h. im Grunde immer durch Muskelbewegungen. Die ersten Anfänge der künstlerischen Thätigkeit werden wohl lediglich solche natürliche Gefühlsentladungen gewesen sein. Sie unterschieden sich von anderen Gefühlsausbrüchen wohl hauptsächlich dadurch, dass das Gefühl nur um *seiner selbst willen* ausgedrückt wurde. Beim gewöhnlichen, alltäglichen Gefühlsausbruch ist ja die Entladung selbst nicht ihr alleiniger Zweck, sondern sie hat in der Regel einen anderen, *ausser* ihr liegenden Zweck, der gewöhnlich darauf hinausläuft, dass man seinen Willen in irgend einer Hinsicht durchsetzen will.

Im Gegensatz zu solchen „interessirten“ Gefühlsausbrüchen war bei denjenigen Gefühlsausbrüchen, die schliesslich zur künstlerischen Thätigkeit führen sollten, die Entladung selbst ihr eigener Zweck. — Der Hirte, der sich auf der Heide einsam fühlte und dieses Gefühl der Einsamkeit und der Melancholie durch eine monotone, schwermütige Melodie, die er nur vor sich hin summte, zum Ausdruck brachte, verfolgte dabei natürlich keinen weiteren Zweck, sein Gefühl suchte sich nur eine Entladung. Dasselbe muss man von einem Jäger sagen, der sich über seine glücklich ausgefallene Jagd freute und durch Hüpfen, Tanzen und andere Geberden und Laute seine Freude zum Ausdruck brachte.

Solche unmittelbaren, unreflektirten Gefühlsausbrüche gehören auch noch nicht zur künstlerischen Thätigkeit im eigentlichen Sinne, sind aber als Vorstufen oder Anfänge derselben zu betrachten. Auf dem Standpunkt solcher

unreflektirten, planlosen Gefühlsausbrüche stehen wohl noch im Grunde die Volksepen und Volkslieder. Heroische Mythen oder auch wirkliche historische Ereignisse haben auf das Gefühlsleben der Völker einen mächtigen Eindruck gemacht. Dieser Gefühlseindruck ruft naturgemäss ein Ausdrucksbedürfnis hervor, welches so befriedigt wird, dass diese Mythen, von dem Gefühlseindruck gefärbt, den sie hervorgerufen haben, von Mund zu Mund erzählt oder gesungen werden. So kann man sich wenigstens mit grosser Wahrscheinlichkeit die Entstehung der Ilias, des Kalevala, des Niebelungenliedes, des Rolandsliedes und anderer Epen erklären. Charakteristisch für diese Stufe der Kunstentwicklung ist der Umstand, *dass da jede bewusst und planmässig gestaltende Thätigkeit fehlt.* Die Gebilde der Volksphantasie oder wirkliche Ereignisse haben das Gefühlsleben stark erregt, lebhafte Gemütsbewegungen hervorgerufen und diesen Gemütsbewegungen wird ohne Reflexion und bewussten Plan derjenige natürliche Ausdruck gegeben, den das Gefühl sich selbst sucht.

Zwischen dieser Stufe des unreflektirten und planlosen Gefühlsausbruchs und der wirklich künstlerischen Thätigkeit liegt eine lange Reihe von Erfahrungen, die nur allmählich gemacht werden können. Zuerst gewahrt man, dass das ohne jede Reflexion und Plan ausgedrückte Gefühl von selbst auf das Gefühlsleben anderer einen Eindruck macht, darauf „ansteckend“ wirkt. Dann erst kann man andere durch seinen Gefühlsausdruck anstecken *wollen.* Weiter sieht man aber bald ein, dass nicht alle Gefühlsausdrücke in gleichem Grade geeignet sind „Ansteckung“ hervorzurufen, sondern dass dies das eine Mal besser, das andere Mal schlechter gelingt. Eine natürliche Folge davon ist die, dass ein Wählen und ein Prüfen zwischen möglichen Gefühlsausdrücken eintritt, und von diesem Wählen ist es nur ein Schritt zu einer bewusst planmässigen Bearbeitung und Gestaltung des Gefühlsausdrucks. Ist man wiederum ein Mal so weit gekommen, dass man bewusst und planmässig seinen Gefühlsausdruck bearbeitet und gestaltet, um dadurch Gefühlsansteckung

besser hervorzurufen, dann ist man zu der künstlerischen Thätigkeit im eigentlichen Sinne gelangt.

Ungefähr so liesse sich die Entstehung der Kunst erklären, wenn man ihr Wesen so auffasst, wie wir es aufgefasst haben, und wenn man das schaffende Individuum allein ins Auge fasst.

Nun fragt es sich aber weiter: Wie mussten die sozialen Verhältnisse beschaffen sein, unter denen sich eine solche Thätigkeit entwickeln konnte? D. h. welcherlei soziale Bedingungen setzt die Kunst voraus?

In diesem Punkte existirt eine landläufige Meinung, die wohl auch in der Hauptsache das Richtige trifft. Man sagt ja gewöhnlich, die künstlerische Thätigkeit könne erst da zur Blüte gelangen, wo der Kampf ums Dasein nicht mehr in seiner ursprünglichen Härte und Bitterkeit herrscht. Herbert Spencer drückt diesen allgemeinen Gedanken folgendermassen aus: „So long as there exist strong cravings arising from bodily wants and unsatisfied lower instincts, consciousness is not allowed to dwell on these states that accompany the actions of the higher faculties: the cravings continually exclude them. This is another mode of stating the truth with which we set out, that activities of this order („ästhetische“ Thätigkeiten näml.) begin to show themselves only when there is reached an organization so superior, that the energies have not to be wholly expended in the fulfillement of material requirements from hour to hour.“ [1])

Dieser Gedanke, dass die Kunst zu ihrer Entstehung eine höher organisirte gesellschaftliche Ordnung, eine gesicherte Existenz und eine fest geregelte Befriedigung der materiellen Bedürfnisse voraussetzt — ein Gedanke, worüber sich wohl alle einig sind — wird nun, scheint es uns, in einem tieferen Sinne verständlich und klar, wenn man das Wesen der Kunst so auffasst, wie wir es aufge-

[1]) The Principles of Psychology vol. II, p. 647 (second edition).

fasst haben. Man muss nur einerseits den ganz natürlichen Umstand berücksichtigen, dass der einzelne Mensch ebenso gut wie die Menschheit im ganzen, zuerst die nächsten, die dringendsten Bedürfnisse befriedigen muss, ehe er es unternehmen kann entferntere zu befriedigen. Der Hungrige muss zuerst seinen Hunger stillen, erst dann kann er an bessere Bekleidung und bequeme Wohnung denken. Bevor ein Staat Schulen gründen und für den Unterricht der kommenden Generation sorgen kann, muss die lebende Generation selbst ein Unterkommen und eine irgendwie gesicherte Existenz haben. Primum vivere deinde philosophari ist eine alte Wahrheit, die auch dann gilt, wenn man das „Philosophari“ in einem so weiten Sinne nimmt, dass darunter alle höheren, ideellen Beschäftigungen verstanden werden. — Dieses einleuchtende Gesetz, das man kurz formuliren kann: Zuerst das Nächste, das Dringendste, danach das Entfernte — ist geradezu eine biologische Notwendigkeit. Wenn die Menschheit im ganzen ebenso gut wie die einzelnen Individuen diesem Gesetz nicht folgten, könnten sie nicht existiren.

Andererseits ist es auch einleuchtend, dass die Kunst nicht zu den nächsten Bedürfnissen der Menschheit und des Individuums gehört, wenn man ihr Wesen so auffasst, wie wir es aufgefasst haben. Im Gegenteil gehört die Kunst, so aufgefasst, zu den Thätigkeiten, welche dem Menschenleben und seinen Zwecken aus sehr weiter Ferne dienen. Wer es unternimmt die Eindrücke, welche die Lebenserscheinungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben, anderen wahrnehmbar zu machen um sie dadurch den Gefühlswert gewisser Seiten des Lebens tiefer und vielseitiger fühlen zu lassen als vorher, der verfolgt so entfernte Zwecke und dient dem Leben aus einer so weiten Ferne, dass der Mensch schon auf einer sehr hohen Entwicklungsstufe stehen muss, bevor sein Blick so weit trägt. Ausserdem muss er vor allem viel Zeit und Geduld haben, er muss warten können, denn er streut Samen in die Zukunft, welche erst nach langer langer Zeit Frucht tragen. Daher ist es

natürlich, dass weder das Individuum noch die Menschheit einer solchen Thätigkeit ihre Aufmerksamkeit, Zeit und Kraft widmen können, solange dringendere Bedürfnisse noch unbefriedigt sind. Und da es nun äusserst viele Bedürfnisse giebt, die dringender und näher sind als die Kunst, so folgt daraus, dass die Kunst erst ziemlich spät in der Entwicklung der Menschheit zum Vorschein kommen kann. Schon allein das Verweilen bei dem Gefühlswert der Erscheinungen, das zur künstlerischen Thätigkeit unentbehrlich ist, setzt eine solche Musse, spannungslose Ruhe und ungestörte Sicherheit voraus, die auf einer solchen Entwicklungsstufe nicht vorhanden sein können, wo der Kampf ums Dasein zu einem glücklichen Ausgang noch nicht gebracht ist und wo man „von der Hand in den Mund“ lebt.

Diejenigen sozialen Bedingungen, welche die Kunst, so aufgefasst wie wir sie aufgefasst haben, voraussetzt, sind also: eine im grossen und ganzen gesicherte Existenz, eine fest geregelte Befriedigung der materiellen Bedürfnisse und eine dauerhaft organisirte gesellschaftliche Ordnung.

Aber irreleitend und für die Kunst herabsetzend ist es, wenn man nun aus dieser natürlichen Thatsache, dass die Kunst eine höher organisirte gesellschaftliche Ordnung und eine ziemlich vorgerückte Stufe der geistigen Entwicklung voraussetzt und folglich erst ziemlich spät in der Geschichte der Menschheit vorkommen kann, den Schluss zieht, die Kunst sei ein „Luxus“ und diene dem Leben überhaupt nicht. [1])

---

[1]) Vgl. E. v. Hartmann: „Das Schöne dient keinem ausser ihm liegenden Zweck, befriedigt also kein Bedürfnis ausser einem etwaigen Schönheitsbedürfnis.“ „Man kann leben auch ohne ästhetische Anregung und Befriedigung und sogar sehr gut leben ohne diese.“ „Das Schöne gehört zu 'des Lebens Überfluss', zum Luxus, und kommt deshalb erst an die Reihe, wenn der dringendste Bedarf gestillt ist.“ Phil. des Schönen S. 425.

Alle höheren Thätigkeiten, auch die rein praktischen, nicht allein die theoretische und die künstlerische, setzen eine höhere gesellschaftliche Organisation voraus und können deshalb erst auf einer ziemlich späten Entwicklungsstufe zum Vorschein kommen. Man kann also ohne dieselben leben, da man doch so lange ohne sie gelebt hat. Aber es ist durchaus irreleitend alles das zum Luxus zu rechnen, ohne was man „leben“ kann. Die Buchdruckerkunst, die Eisenbahnen, die Dampfschiffe und Dampfmaschinen, um gar nicht von dem Telegraf, Telephon und anderen neueren Erfindungen zu reden, sind wohl alle Dinge, ohne die man leben kann, und die Menschheit hat viel länger ohne diese gelebt als ohne die Kunst. Doch würde es wohl allen sehr ungelungen und unzutreffend vorkommen, wenn man die Buchdruckerkunst und die Eisenbahnen zum „Luxus“ rechnen und sie also auf gleiche Linie mit den phantastischen Liebhabereien irgend eines Milliardärs stellen wollte.

Der Grund selbst, aus dem Hartmann und mit ihm viele andere die Kunst zum „Luxus“ rechnen, ist nach unserer Ansicht nicht richtig. Man kann wohl ohne Kunst „leben“, wenn man unter „leben“ dasselbe versteht wie „vegetiren“. Aber dasjenige „Leben“, das uns als Endziel unseres Strebens vorschwebt, *ist durchaus nicht nur ein „Vegetiren“*, — auf das blosse „Vegetiren“ würden wir nicht so viel Wert legen — *sondern ein intensives, vielseitiges, inhaltsreiches Leben.* Nur verhältnismässig wenige menschliche Thätigkeiten sind zum „Vegetiren“ unentbehrlich, aber alle anderen darf man doch nicht deshalb zum „Luxus“ rechnen. Sobald eine Thätigkeit die Intensität des Lebens bedeutend hebt, seinen Inhalt in hohem Grade bereichert, darf sie nicht zum Luxus gerechnet werden, sondern muss als eine „life-serving function“ gelten, wenn sie auch nicht zum Vegetiren nötig ist. Will man also den Begriff des Luxus richtig fassen, darf man dazu nur solche Thätigkeiten rechnen *die viel Kraft in Anspruch nehmen ohne dem Kraftaufwand entsprechend das Leben zu bereichern.*

An diesem Gesichtspunkt muss man festhalten, wenn es gilt darüber zu entscheiden, ob die Kunst berechtigt ist und welchen Wert sie hat. Dass die Kunst das Menschenleben bereichert und seine Intensität hebt und also dem Leben dient, obgleich sie nicht zum Vegetiren notwendig ist, das muss schon von vornherein klar sein. Denn wenn sie das nicht thäte, dann wäre es vollständig unbegreiflich, wie sie so lange hat existiren und wie die Menschen ihr so viel Zeit und Kraft und andere Opfer haben widmen können. Die Frage ist nur diese: Bereichert die Kunst das Menschenleben in einem so hohen Grade und hebt sie seine Intensität so bedeutend, dass der Kraftaufwand, den die Kunst in Anspruch nimmt, berechtigt ist?

Um diese Frage zu beantworten müssen wir zuerst wissen, *auf welche Weise* die Kunst dem Leben dient, dasselbe bereichert, d. h. welche Aufgabe sie erfüllt. Erst dann können wir sagen, welchen *Wert* die Aufgabe hat, die sie erfüllt.

Ehe wir es aber versuchen an unserer Kunstauffassung festhaltend die Frage nach der Aufgabe und Bedeutung der Kunst zu beantworten, wollen wir wiederum zuerst einige gewöhnliche diesbezügliche Theorien kurz erwähnen und auf ihre Stichhaltigkeit prüfen.

Es giebt eine sehr bekannte und sehr verbreitete Theorie, die wohl sehr unbestimmt und deshalb so vieldeutig ist, dass man nicht mit Sicherheit behaupten kann, diese Theorie wolle eben die Frage nach der Aufgabe und Bedeutung der Kunst beantworten. Aber thatsächlich berufen sich doch viele Menschen, und besonders die Künstler selbst, auf diese Theorie, wenn sie darauf antworten müssen, welche Aufgabe und Bedeutung die Kunst habe. Deshalb kann man nicht umhin die Stichhaltigkeit dieser Theorie auch in dieser Hinsicht einer Prüfung zu unterwerfen. —

Die Theorie, die wir meinen, ist die berühmte Theorie „l'art pour l'art“. — Wenn nun jemand wirklich glaubt in dieser Theorie eine befriedigende Antwort auf die

Frage nach der Aufgabe und Bedeutung der Kunst gefunden zu haben, so hat er sich wohl gründlich geirrt. Wenn man nach der Aufgabe und Bedeutung der Kunst fragt und darauf die Antwort gegeben wird, die Kunst sei um ihrer selbst willen da, sei ihr eigener Zweck, ein „Selbstzweck", so heisst dies entweder überhaupt darauf verzichten eine Antwort zu geben oder es heisst anerkennen, dass die Kunst keinen Zweck, also keine Bedeutung und auch keinen Wert hat. Wie schon im ersten Kapitel ausgeführt wurde, kann nur der höchste Zweck ein Selbstzweck genannt werden, derjenige Zweck also, dessen Wert in sich selbst ist und von sonst nichts abhängt. Und einen Selbstzweck erkennt man eben daran, dass sein Wert für unser Bewusstsein unmittelbar einleuchtend, wie die Wahrheit einer logischen Denknotwendigkeit für die Vernunft evident ist. Sobald man also zu einem Selbstzweck gekommen ist, hat man weder ein Bedürfnis noch eine Möglichkeit weiter zu fragen. Und wenn man dennoch den Versuch macht nach dem Wert eines Selbstzweckes zu fragen, so kommt uns eine solche Frage unmotivirt, unnatürlich und bizarr vor. Aber die Frage danach, welchen Zweck, welche Bedeutung und welchen Wert die Kunst habe, erscheint uns keineswegs unmotivirt, geschweige denn unnatürlich und bizarr, sondern im Gegenteil sehr motivirt und sogar unvermeidlich. Schon daraus sollte man also schliessen können, dass die Kunst kein Selbstzweck ist, wenn dies nicht schon von vornherein klar wäre.

Die Theorie „l'art pour l'art" enthält also keine Antwort auf die Frage nach der Aufgabe und Bedeutung der Kunst.

Nun ist es aber wahrscheinlich so, dass diese Theorie zu diesem Zwecke auch nicht entstanden ist, sondern zu einem ganz anderen Zweck. — Im Laufe der Zeit sind näml. wiederholt Versuche gemacht worden die Kunst zu missbrauchen, zu vergewaltigen, d. h. man hat immer wieder versucht sie solchen Zwecken dienstbar zu machen, die mit ihrer eigentlichen Aufgabe nichts zu thun haben.

Dies ist z. B. dann geschehen, wenn man die Kunst zu einem politischen Agitationsmittel hat machen wollen, wenn ihr die Aufgabe aufgezwungen worden ist Propaganda für bestimmte soziale, philanthropische u. a. Bestrebungen und Reformen zu machen, wenn man von ihr brauchbare Lebensregeln verlangt und ihre Aufgabe überhaupt direkt pädagogisch und didaktisch aufgefasst hat. Alle diese und ähnlichen Forderungen, soweit die Künstler wirklich versucht haben ihnen Folge zu leisten, sind nur dazu geeignet gewesen die Kunst in der Erfüllung ihrer eigentlichen Aufgabe zu stören oder die Erfüllung dieser Aufgabe vielleicht sogar vollständig unmöglich zu machen. Deshalb hat man allen Grund, ja sogar die unabweisliche Pflicht gehabt einen kräftigen Protest gegen solche Vergewaltigungsversuche zu erheben. Aber leider ist auch in diesem Punkt der Protest nicht so formulirt worden, wie es hätte geschehen müssen. Wäre dieser Protest richtig formulirt worden, dann hätte man hervorheben müssen, dass die Kunst, wie jede andere menschliche Thätigkeit, ihren besonderen Zweck, ihre spezielle Aufgabe hat, zu deren Erfüllung sie besonders berufen und geeignet ist. Die Kunst kann deshalb erfolgreich und segenbringend wirken nur dann, wenn sie diesem ihrem eigenen Zweck ungestört dienen darf und keinen anderen Zwecken dienstbar gemacht wird. — Das Papiermesser ist wohl ein unbedeutendes und bescheidenes Werkzeug, es leistet uns doch immerhin ganz gute Dienste, wenn es nur das sein darf, wozu es bestimmt ist, näml. ein Papiermesser. Will aber jemand mit einem Papiermesser Holz schneiden, wird er dahinter kommen, dass das Papiermesser zu *diesem* Zweck vollständig unbrauchbar ist. Und wenn er dennoch das Papiermesser zum Holzschneiden benutzt, wird es bald auch als Papiermesser unbrauchbar sein. Deshalb muss man das Papiermesser Papiermesser sein lassen, und wenn man Holz schneiden will, dann muss man sich nach solchen Werkzeugen umsehen, die zu diesem Zweck bestimmt sind.

Dasselbe hätte man nun auch von der Kunst sagen können. Wie jedes Werkzeug und jede menschliche Thätigkeit ihren besonderen Zweck hat, so hat auch die Kunst ihren besonderen Zweck, ihre eigene Aufgabe — worin diese besteht, wird sich später zeigen — und sie kann dem Leben nur dann erfolgreich dienen und der Menschheit wirklichen Segen bringen, wenn sie ungestört diesem ihrem eigenen Zweck dienen darf und keinen anderen Zwecken dienstbar gemacht wird.

Aber statt den Protest gegen die Vergewaltigungsversuche der Kunst so zu formuliren, wie er hätte formulirt werden sollen, hat man ihn ganz anders gefasst. Statt zu sagen: die Kunst hat ihren eigenen Zweck und darf nur diesem und keinem anderen Zweck dienstbar gemacht werden, hat man gesagt: die Kunst *ist* ihr eigener Zweck, hat keinen ausser ihr liegenden Zweck, sondern ist um ihrer selbst willen da, ist also ein „Selbstzweck" — was erstens vollständig falsch und zweitens etwas ganz Anderes ist, als man hat sagen vollen.

Wenn man also auch die Theorie „l'art pour l'art" so auffassen kann, dass ihre Entstehung erklärlich wird und der Gedanke, den man durch diese Theorie hat ausdrükken *wollen*, berechtigt erscheint, ist doch dasjenige, was man thatsächlich gesagt hat, wenigstens unglücklich formulirt und irreleitend. Und auch in diesem berechtigten Sinne genommen enthält diese Theorie keine Antwort darauf, welche Aufgabe und Bedeutung die Kunst hat. Sie enthält nur die durchaus berechtigte Forderung, dass man die Kunst nicht missbrauchen, nicht gewaltthätig fremden Zwecken dienstbar machen darf, sondern dass man dieselbe ungestört ihrem eigenen Zweck dienen, ihre spezielle Aufgabe erfüllen lassen muss. Aber welchen speziellen Zweck die Kunst denn hat und welches ihre eigene Aufgabe ist, das bleibt ebenso unerklärt wie vorher.

Eine sehr klare und leicht verständliche Antwort auf diese Frage giebt dagegen diejenige Theorie, die man wohl am besten „Erholungstheorie" nennen kann. Wie schon aus dem Namen hervorgeht, besteht nach dieser

Theorie die Aufgabe der Kunst darin, dass sie zur Erholung dient, und darauf beruht ihr Wert.

Vollständig ohne jeden Grund ist diese Theorie wohl nicht. Ist es doch unbestreitbar, dass die Kunst uns oft eine grosse Erholung schenkt. Aber ohne viele Überlegung sollte es auch klar sein, dass doch die Bedeutung und der Wert der Kunst nicht darauf beruht, sondern dass die Kunst eine viel höhere und wichtigere Aufgabe haben muss als nur zur Erholung zu dienen. Man braucht sich nur ein paar Gesichtspunkte zu vergegenwärtigen um davon überzeugt zu werden.

Erstens ist es wohl jedem aus eigener Erfahrung bekannt, dass viele — oder wenigstens einige — Kunstwerke auf ihn einen so tiefen, nachhaltigen und bedeutenden Eindruck gemacht haben, dass es ihm geradezu als eine Profanation vorkäme zu sagen, die Bedeutung dieser Werke bestehe darin, dass sie zur Erholung dienen. Ohne Zweifel kann ein jeder aus eigener Erfahrung einige Kunstwerke nennen, die ihn innerlich so viel vertieft und erweitert, ihn den Gefühlswert gewisser Seiten des Lebens so viel tiefer als früher haben fühlen lassen, dass er durch diese Werke so zu sagen „neugeboren“, zu einem neuen Geschöpf geworden ist und dass ihre Wirkung auf sein Leben geradezu epochemachend gewesen ist. Wenn aber einmal die Wirkung des Kunstwerkes auf den Menschen von so tiefer Art sein kann, dann ist es im höchsten Grade unzutreffend die Bedeutung der Kunst darin zu erblicken, dass sie zur Erholung diene. Denke ich an die grössten Dramen von Ibsen oder an die besten Romane von Jonas Lie, würde es mir wirklich als eine Profanation vorkommen zu sagen, die Bedeutung dieser Kunstwerke bestehe darin, dass sie den Menschen zur Erholung dienen.

Die Unannehmbarkeit der Erholungstheorie wird aber auch von einem anderen Gesichtspunkt aus klar. Wenn man den ungeheuren Aufwand von Zeit, Geld und Menschenarbeit in Betracht zieht, den die Kunst im modernen Leben verlangt, und andererseits wirklich daran fest-

hält, dass sie doch keine andere Aufgabe und keinen anderen Wert hat als den, dass sie uns zur Erholung dient, — so ist es dem unbefangenen und nüchternen Betrachter klar, dass da kein natürliches Verhältnis mehr zwischen Opfer und Frucht, zwischen Kraftaufwand und Erfolg besteht. Hätte also die Kunst wirklich keine höhere Aufgabe als uns nur zur Erholung zu dienen, dann müsste man sie in Anbetracht der ungeheuren Opfer, die sie verlangt, für unberechtigt halten.

Es giebt noch mehrere, von einander mehr oder weniger abweichende Theorien, durch welche man die Aufgabe und Bedeutung der Kunst hat erklären wollen, es ist aber nicht nötig auf alle einzeln einzugehen. Wir erwähnen nur noch eine, die den Vorzug hat, dass sie eigentlich mehrere Theorien in sich zusammenfasst, gewissermassen auch die Erholungstheorie. Das ist die s. g. Ergänzungstheorie. Diese Theorie wird freilich sehr verschiedenartig formulirt, ihr Hauptinhalt ist jedoch, wie schon aus dem Namen hervorgeht, der, dass die Aufgabe und Bedeutung der Kunst darin bestehe, dass sie das wirkliche Leben auf irgend eine Weise und nach irgend einer Richtung hin ergänze.

Konrad Lange formulirt diese Theorie so, dass er sagt, die Kunst sei für den Menschen „ein Ersatz der Wirklichkeit". Diesen Ersatz schaffe sich das Individuum „infolge eines instinktiven Bedürfnisses immer dann, wenn ihm das Leben mit seiner Lückenhaftigkeit die Vorstellungen, Gefühle und Handlungen versagt hat, die doch zum menschlichen Wesen dazugehören". [1]) Infolge einer weitgehenden Arbeitsteilung sei der moderne Mensch in eine Lage gekommen, die mit der eines Haustiers „eine verzweifelte Ähnlichkeit habe". „Es giebt eine Menge ethisch bedeutender Gefühle, Mut, Aufopferung, Nächstenliebe, Vaterlandsliebe, Stolz, Demut, Hass, Furcht, Verzweiflung, Mitleid, Grauen, Verachtung, zu denen das ge-

---

[1]) W. d. K. II. S. 50.

wöhnliche Leben dem Menschen gar keine oder nur eine seltene Gelegenheit bietet.“ [1])

Die Bedeutung der Kunst besteht nun nach Lange darin, dass sie das wirkliche Leben nach dieser Richtung hin ergänzt, uns in die Lage setzt auch solches zu erleben, was das wirkliche Leben in seiner Einseitigkeit uns nicht erleben lässt. Die Gefühle, welche die Kunst dem Menschen mitteilt, sind also „Ergänzungsgefühle“, „Surrogatgefühle der wirklichen“. [2])

Von dieser Auffassung muss man sogleich dasselbe sagen wie von der Erholungstheorie. Freilich ist es unbestreitbar, dass die Kunst in vieler Hinsicht uns die Einseitigkeit des wirklichen Lebens ergänzt, uns auch solches erleben lässt, was wir in der Wirklichkeit niemals erleben könnten, und ebenso unbestreitbar ist es, dass auch dieser Erfolg der Kunst nicht niedrig zu schätzen ist. Aber dieser Erfolg ist doch immerhin nur ein *Nebenerfolg,* und die eigentliche Aufgabe der Kunst besteht doch nicht darin, das wirkliche Leben zu ergänzen. Schon ein flüchtiges Nachdenken muss uns davon überzeugen. Denn bestünde die Aufgabe und die Bedeutung der Kunst darin, dass sie uns solche Gefühle erleben lässt, welche das wirkliche Leben uns versagt hat, dann hätten solche Kunstwerke, in denen ähnliche Gefühle, wie wir sie selbst erlebt hätten, zum Ausdruck gebracht würden, für uns keinen Wert, denn sie würden ja unser Leben nicht „ergänzen“. Eine künstlerische Darstellung der Mutterliebe wäre also wertlos für alle liebenden Mütter. Ein Kunstwerk, worin bittere Enttäuschungen und trostlose Verzweiflung geschildert würden, wäre wertlos für alle die, welche Ähnliches erlebt hätten u. s. w. Und je mehr einer selbst erlebt hätte, desto unempfänglicher wäre er für die Kunst, und für einen, der alles Menschliche erlebt hätte, hätte die Kunst überhaupt keinen Wert.

---

[1]) S. 53. [2]) S. 54.

Diese Konsequenzen stehen in einem so offenbaren Widerspruch mit allbekannten Erfahrungsthatsachen, dass eine Theorie, die zu ihnen führt, nicht richtig sein kann. Solche Kunstwerke, in denen Gefühle und Erlebnisse geschildert werden, die wir selbst durchgemacht haben, sind uns nicht nur nicht wertlos, sondern im Gegenteil, eben solche Werke machen gewöhnlich den tiefsten Eindruck auf uns und fesseln uns am stärksten, wenn sie nur sonst künstlerisch hervorragend sind. Ebenso wenig ist es wahr, dass der Mensch desto unempfänglicher für die Kunst würde, je mehr er selbst erlebt hat, sondern auch in dieser Hinsicht ist der Fall gerade umgekehrt: je mehr ein Mensch erlebt, innerlich und äusserlich durchgemacht hat, desto empfänglicher wird er auch für die Kunst, d. h. er hat eine desto grössere Fähigkeit dasjenige wirklich nachzuerleben, was in der Kunst dargestellt wird.

Anders wird die Ergänzungstheorie von Köstlin formulirt. Wohl ist auch nach ihm das ästhetische Leben und also auch die Kunst „eine notwendige Erhebung des Menschen über die vom Leben in der Wirklichkeit nicht zu trennende Unvollkommenheit in eine Sphäre reiner Befriedigung im Vollkommenen". [1]) „Das ästhetische Verhalten ist ein Aufschwung ins Reich der Phantasie, den wir zeitenweise nehmen, um uns in voller Freiheit allem demjenigen zu öffnen, was uns lebendig anregen, warm ansprechen, durch vollkommene Gestaltung befriedigen, erfreuen, erheben, anmuthen, bezaubern mag, ein Aufschwung, von welchem wir daher allseitig belebt, und neu erfrischt, mit erneutem und erweitertem Interesse an allem Menschlichen, begeistert für das Ideale, zurückkehren zu den schweren und harten, einförmigen und einseitigen, trockenen und nüchternen, ernsten und herben Arbeiten und Erfahrungen des wirklichen Lebens." [1])

Es ist leicht einzusehen, dass die Ergänzungstheorie, auf diese Weise formulirt, noch weniger die Aufgabe und Bedeutung der Kunst erklären kann. Wäre die Auffas-

---

[1]) Karl Köstlin, Aesthetik. S. 42.

sung Köstlins von der Aufgabe der Kunst richtig, dann könnte nur die wildeste Romantik als Kunst anerkannt werden, und auch dies wäre noch fraglich. Denn die Kunst erhebt uns durchaus nicht in der Regel „über die vom Leben in der Wirklichkeit nicht zu trennende Unvollkommenheit in eine Sphäre reiner Befriedigung im Vollkommenen“. Die Kunst führt uns durchaus nicht immer eine Welt vor Augen, „wo uns nichts fehlt“, „wo alles ist, wie es sein sollte“. [1])

Im Gegenteil, schon Jahrhunderte bevor der eigentliche Naturalismus mit seiner schärferen Wirklichkeitsforderung auftrat, hatte die Kunst die Mangelhaftigkeit und das Elend des Lebens ebenso gut wie erfreuliche Seiten desselben geschildert, schuldbeladene, sündige, verbrecherische Menschen ebenso gut wie hohe, reine und edle Charaktere. Weder die griechischen Tragödiendichter noch Molière und Shakspeare haben es als ihre Aufgabe aufgefasst „uns in eine Sphäre reiner Befriedigung im Vollkommenen“ zu erheben, sie haben uns keineswegs eine Welt vor Augen geführt, „wo alles ist, wie es sein sollte“.

Und unser Kunstbewusstsein verlangt auch nicht, dass die Kunst nur einseitig idealisiren, das Leben so wie es sein sollte, darstellen müsste. Natürlich dürfen auch unsere hehren Träume von himmlischer Harmonie und Vollkommenheit, unsere Sehnsucht nach dem Ideal und unser Glaube an die Verwirklichung desselben in der Kunst zum Ausdruck kommen. Aber unsere Unzufriedenheit mit dem Unvollkommenen, unsere Erbitterung über das Verfehlte und Schlechte, unsere Resignation über das Unabänderliche — alles dies darf auch ebenso unbestreitbar in der Kunst zum Ausdruck kommen. Und eine Kunst, die einseitig nur in der erstgenannten Richtung ginge, würde uns am Ende zu Tode langweilen.

In welchem Sinne man also auch die „Ergänzung“ nehmen mag, es wird nicht gelingen die Aufgabe und

---

[1]) Aesthetik S. 39.

Bedeutung der Kunst durch die Ergänzungstheorie zu erklären.

Zum Schluss wollen wir noch Tolstois Auffassung von der Aufgabe und Bedeutung der Kunst erwähnen. Nach Tolstoi besteht die Bedeutung der Kunst darin, dass sie die Menschen mit einander vereinigt, sie einander näher bringt. „— — Die Kunst ist eines der Mittel zum Verkehr der Menschen unter einander. Durch jedes Kunstwerk tritt der Empfangende in einen gewissen Connex mit demjenigen, der die Kunst geschaffen hat oder schafft, und mit allen denen, die gleichzeitig mit, vor, oder nach ihm denselben künstlerischen Eindruck empfangen werden. Wie das Wort, indem es die Gedanken und Erfahrungen der Menschen wiedergiebt, zum Mittel der Einigung dient, so wirkt auch die Kunst. Der Unterschied besteht darin, dass durch das Wort ein Mensch dem anderen seine Gedanken wiedergiebt, durch die Kunst jedoch die Menschen einander ihre Empfindungen, ihre Gefühle wiedergeben.“ [1])

Auch von dieser Auffassung muss man ungefähr dasselbe sagen wie von den oben angeführten Theorien. Auch Tolstoi hat in diesem Punkt nicht den Kern der Sache getroffen, sondern er sucht einen Nebenerfolg der Kunst zu ihrem Hauptzweck zu erheben.

Es ist natürlich unbestreitbar, dass die Kunst sogar sehr mächtig dazu beiträgt die Menschen einander näher zu bringen, sie mit einander zu vereinigen und zu verbrüdern. Aber dies ist doch nicht ihre eigentliche Aufgabe, sondern diesen Erfolg liefert die Kunst nur nebenbei ohne besonders nach diesem Erfolg zu streben. Man darf näml. nicht vergessen, dass auch zahllose andere Thätigkeiten die Menschen mit einander vereinigen. Die Wissenschaft, die Religion und die Tagespresse, die Eisenbahnen, Dampfschiffe, Telegraf und Telephon — alles dies bringt die Menschen einander näher und vereinigt sie. Wäre es also die Hauptaufgabe der Kunst die Men-

[1]) „Was ist Kunst?“ S. 86.

schen nur mit einander zu vereinigen, dann hätte ja die Kunst keine *Spezialaufgabe*, denn es ist doch nicht richtig, einen Erfolg, den auch zahllose andere Thätigkeiten geben, als einen *speziellen* Erfolg der Kunst zu betrachten. Man müsste denn wenigstens nachweisen können, dass die Kunst in einem ganz besonderen Sinne und auf eine prinzipiell eigenartige Weise die Menschen mit einander vereinigt.

Wenn aber dies auch gelänge, würde es dennoch nicht zutreffend und beleuchtend erscheinen die Aufgabe der Kunst darin zu erblicken, dass sie die Menschen mit einander vereinigt. Wird näml. der Zweck und die Aufgabe irgend eines Werkzeuges oder irgend einer Thätigkeit *richtig* erklärt, dann muss es aus dieser Aufgabe natürlich und verständlich werden, dass das Werkzeug oder die Thätigkeit eben *so* beschaffen sein muss, wie sie ist um diese Aufgabe zu erfüllen. Denn ist die Thätigkeit einmal ein Mittel zu einem Zweck, so bedeutet dies, dass sie diesem Zwecke auch *angepasst* ist, d. h. es muss ein natürlicher, organischer Zusammenhang zwischen Mittel und Zweck bestehen. Dies aber könnte man, scheint es uns, von der Kunst eben nicht sagen, wenn ihre Hauptaufgabe darin bestünde die Menschen zu vereinigen. Uns scheint, dass es gar nicht verständlicher und natürlicher wird, warum die Kunst eben so beschaffen sein muss, wie sie ist um die Menschen mit einander vereinigen zu können.

Und noch ein dritter Gesichtspunkt! Die Vereinigung der Menschen mit einander ist ein *formaler* Zweck, ein ähnlicher wie z. B. die Entwicklung der individuellen Fähigkeiten. Wie es pädagogisch verfehlt wäre einen besonderen Lehrgegenstand zu erfinden, der *inhaltlich* keinen Wert hätte, sondern nur dazu beitragen sollte eine oder einige Fähigkeiten zu entwickeln, ebenso verfehlt wäre es eine besondere Thätigkeit zu erfinden, deren Aufgabe darin bestünde die Menschen nur in abstracto mit einander zu vereinigen. Wenn ein Lehrer z. B. das Gedächtnis seiner Schüler dadurch zu entwickeln suchte,

dass er ihnen inhaltlich wertlose Thatsachen zum Auswendiglernen aufgäbe, würde er auf diese Weise seine Schüler nur plagen, aber ihr Gedächtnis nicht entwickeln, sondern überanstrengen. Giebt er dagegen inhaltlich wertvolle und interessante Thatsachen, deren Erlernung ihres inhaltlichen Wertes halber geboten ist, seinen Schülern zum Auswendiglernen auf, dann entwickelt er auch am besten ihr Gedächtnis, ohne dass er dies besonders im Auge zu haben braucht.

Das Gesagte gilt nun auch von der Vereinigung der Menschen. Eine Thätigkeit, die nur die rein formale Aufgabe hätte die Menschen in abstracto mit einander zu vereinigen, müsste unbedingt verfehlt sein. Denn man kann die Menschen nicht in abstracto vereinigen, sondern man muss ein *inhaltliches Programm* aufstellen, um welches man die Menschen sammeln kann. Man darf aus der Vereinigung der Menschen *keine Spezialität* machen, sondern man muss die Augen der Menschen auf inhaltlich wertvolle Ziele richten, die sie nur mit vereinten Kräften erreichen können. Und indem sie nun gemeinsam nach einem solchen wertvollen Ziel streben, wird dieses Ziel ganz von selbst zum stärksten Vereinigungsband zwischen ihnen. Die Vereinigung der Menschen kann also schon deshalb nicht die eigentliche Aufgabe der Kunst sein, weil man die Menschen nicht in abstracto vereinigen kann.

Und jetzt legen wir uns endlich nochmals die Frage vor: *Worin besteht die Aufgabe der Kunst und welche Bedeutung und welchen Wert hat sie?*

Und darauf antworten wir sogleich: *Die Aufgabe der Kunst besteht darin, dass sie die Bedeutung der Lebenserscheinungen und den Sinn des Lebens überhaupt in Gefühlswerten offenbart.*

Was wird nun aber dadurch gewonnen und wie wird speziell dadurch dem Menschenleben und seinem höchsten Zwecke gedient?

Um auf diese Frage zu antworten müssen wir die Kunst — nicht mehr als Einzelerscheinung, — sondern im Zusammenhang des Lebens ins Auge fassen und unter-

suchen, in wie fern ihre Aufgabe, so aufgefasst, von derjenigen der theoretischen und praktischen Thätigkeit sich prinzipiell unterscheidet, diese aber doch zugleich wesentlich ergänzt. D. h. wir müssen untersuchen, ob eine Thätigkeit wie die Kunst, wenn ihre Aufgabe so aufgefasst wird, neben der theoretischen und praktischen berechtigt und nötig wäre.

Die praktische Thätigkeit läuft im allgemeinen darauf hinaus den höchsten Zweck oder solche Zwecke, die zu diesem Mittel sind, zu verwirklichen. Sie dient also dem Menschenleben überhaupt direkt, und ihr Wert ist einleuchtend.

Die theoretische Thätigkeit dagegen dient dem Leben im allgemeinen nicht direkt, sondern „aus der Ferne". Das Endziel der theoretischen Thätigkeit besteht darin uns zu einer möglichst richtigen, vielseitigen und tiefen Auffassung von unserer eigenen Stellung im System der Dinge zu verhelfen. Und die nächste eigentliche Aufgabe der theoretischen Thätigkeit besteht darin die Bedeutung des Seienden möglichst richtig, vielseitig und tief in *Begriffen* zu offenbaren. Der Wert der theoretischen Thätigkeit für das Leben und seinen höchsten Zweck ist zwar mittelbar, aber doch einleuchtend. Denn je richtiger, vielseitiger und tiefer wir das Wesen und die Bedeutung des Seienden verstehen, desto richtiger und tiefer können wir auch unsere eigene Stellung mitten im Seienden auffassen und desto richtiger schliesslich auch unser Leben und Handeln einrichten und leiten.

Indem die Kunst nun die Bedeutung der Lebenserscheinungen und den Sinn des Lebens überhaupt in *Gefühlswerten* offenbart, erfüllt sie eine Aufgabe, die weder die theoretische noch die praktische Thätigkeit erfüllen kann, deren Erfüllung aber doch zu dem höchsten Zweck des Lebens nötig und wertvoll ist. Die Kunst beleuchtet näml. dadurch die Bedeutung des Seienden auf eine prinzipiell neue Weise und von einer wesentlich neuen Seite und erweitert und vertieft solchermassen unsere Auffassung von unserer eigenen Stellung mitten im

Seienden und ändert dann schliesslich auch unser Handeln in entsprechender Weise. So wertvoll näml. auch die Wissenschaft die Bedeutung irgend einer Lebenserscheinung beleuchtet, beleuchtet sie diese doch niemals in vollem Sinne erschöpfend. Sie macht uns wohl die Bedeutung der Erscheinung theoretisch klar, d. h. sie drückt sie in *Begriffen* aus. Sie lehrt uns die Eigenart, das Wesen, den Ursprung und den Zweck der Erscheinung begreifen. Aber indem sie alles dies beleuchtet, beleuchtet uns die Wissenschaft die Bedeutung der Erscheinung doch nur eigentlich von der *„Aussenseite“*. Die Kunst dagegen, indem sie den Gefühlswert der Erscheinung ausdrückt, offenbart uns die Bedeutung der Erscheinung so zu sagen von der „Innenseite“, drückt uns den unmittelbaren Wert der Erscheinung aus und erweitert und vertieft dadurch unsere Auffassung von dem Sinn des Seienden auf eine prinzipiell neue und wesentlich ergänzende Weise.

Man muss besonders darauf aufmerksam machen, dass diese Auffassung von der Aufgabe der Kunst nicht mit derjenigen Auffassung verwechselt werden darf, nach welcher die Kunst didaktisch und philosophirend sein und theoretische Wahrheiten veranschaulichen und hohe Ideen verkörpern muss. Die didaktische und philosophirende Kunst ist nach unserer Kunstauffassung keine echte Kunst, sondern ein verkleidetes Theoretisiren, denn sie bleibt nicht bei dem Gefühlswert der Erscheinungen stehen, sondern gleitet schnell darüber hinweg und verweilt bei der begrifflichen Seite der Erscheinungen. Aber die Aufgabe der Kunst besteht nicht darin uns die Bedeutung der Erscheinungen *begreifen* zu lehren, sondern sie will uns ihre Bedeutung *fühlen* lassen.

Übrigens, wenn wir sagen, die Aufgabe der Kunst bestehe darin die Bedeutung der Lebenserscheinungen und den Sinn des Lebens überhaupt in Gefühlswerten zu offenbaren, haben wir dadurch einer solchen Auffassung ausdrücklich vorbeugen wollen, dass jedes Kunstwerk diejenigen Gefühle ausdrücken sollte, welche das grosse Le-

bensdrama *im ganzen*, seine hochbedeutenden Hauptzüge, schweren Konflikte und ewigen Rätsel hervorrufen und dass also jedes Kunstwerk ein immer wiederholter Versuch wäre den Sinn des *ganzen* Lebens in Gefühlswerten auszudrücken. Wie es wissenschaftliche Werke giebt, die nur ein kleines Winkelchen des Seienden in Begriffen beleuchten und unsere Erkenntnis auch über dieses Winkelchen nur ein klein wenig erweitern und bereichern, aber schon darum berechtigt und nicht wertlos sind, so giebt es auch Kunstwerke, welche die Bedeutung nur einiger unbedeutenden Seiten des Lebens in Gefühlswerten offenbaren, aber doch nicht wertlos sind. Sie tragen doch immerhin, so wenig es auch sei, dazu bei uns den Sinn des Seienden vielseitiger und tiefer als früher fühlen zu lassen. Die Äusserung Volkelts, die schon in einem anderen Zusammenhang angeführt wurde, ist eben in dieser Hinsicht so richtig und zutreffend. „Auch wo uns die Kunst nur ein unscheinbares Winkelchen des menschlichen Getriebes beleuchtet, will sie uns doch von irgend einer Seite her vor Augen führen, was es heisse Mensch sein, als Mensch sich freuen, kämpfen und leiden.“ [1])

Hier glauben wir nun konstatiren zu dürfen, dass diese Auffassung von der Aufgabe der Kunst im Wesentlichen auf dasselbe hinauskommt wie die Auffassung Volkelts. Wie schon aus den am Ende des zweiten Kapitels angeführten Äusserungen Volkelts hervorging, besteht die Aufgabe der Kunst nach Volkelt in der „allseitigen, erschöpfenden Darstellung des Menschlich-Bedeutungsvollen“. (S. 15). Und das Menschlich-Bedeutungsvolle darstellen heisst „das Leben nach Bedeutung und Wert offenbaren“. (S. 100).

Damals haben wir auch gesagt, dass diese Äusserungen Volkelts unbestimmt und deshalb vieldeutig seien. Jetzt wird es klar, wie man sie präzisiren muss, damit sie eindeutig werden und zugleich ihren ursprünglichen Sinn behalten. Es genügt nicht zu sagen, die Aufgabe

---

[1]) Ästh. Zeitfragen S. 16.

der Kunst bestehe darin uns das Leben nach Bedeutung und Wert zu offenbaren, denn im Grunde hat auch die Wissenschaft dieselbe Aufgabe. Auch die Wissenschaft hat letzten Endes keine andere Aufgabe als uns die Bedeutung des Lebens zu offenbaren. Aber der Unterschied besteht darin, dass die Wissenschaft uns die Bedeutung des Lebens und seiner Erscheinungen in *Begriffen*, die Kunst in *Gefühlswerten* offenbart. D. h. die Wissenschaft will uns die Bedeutung der Lebenserscheinungen *begreifen* lehren, die Kunst will uns ihre Bedeutung *fühlen* lassen.

Um auch noch bildlich die Aufgabe und Bedeutung der Kunst zu beleuchten, können wir nichts Besseres thun als das, was Schiller von der Glocke sagt, auf die Kunst anzuwenden.

„Was unten tief dem Erdensohne
das wechselnde Verhängnis bringt,
das schlägt an die metallne Krone,
die es erbaulich weiter klingt.“

Unser Gefühlsleben ist in einem gewissen Sinne eine solche „metallne Krone“, an welche die Menschenschicksale, die eigenen und fremden, „schlagen“ und dieser „Krone“ einen verschiedenen Ton entlocken, je nach der Beschaffenheit der „Krone“ und nach der Art der Schicksale selbst. Aber während diejenigen „Töne“, d. h. Gefühle, welche die Menschenschicksale in der Brust gewöhnlicher Menschen hervorrufen, nicht weiter schallen, ist das Gefühlsleben des Künstlers auch in der Hinsicht in einem vollständigeren Sinne eine „metallne Krone“ dass sie diese „Töne“ „erbaulich weiter klingt“. Der, Künstler kann die Gefühle, welche die Menschenschicksale in seiner Brust hervorgerufen haben, in sinnlich wahrnehmbare Bilder kleiden, von denen wiederum dasselbe gilt, was Schiller von der Glocke sagt:

„Noch dauern wird's in späten Tagen
und rühren vieler Menschen Ohr,
und wird mit dem Betrübten klagen
und stimmen zu der Andacht Chor.“

Die wortlose Melancholie und Sehnsucht seiner einsamen Stunden, die Wonnen des Glücks, seine Schmerzen und Hoffnungen, seinen Hass, seine Verachtung, seine Enttäuschungen und seine Verzweiflung — mit einem Wort: all die Gefühle, welche die wechselnden Schicksale und Erfahrungen des Menschenlebens in seiner Brust hervorgerufen haben, kann der Künstler in bestehende Bilder kleiden und kommenden Geschlechtern als Erbe hinterlassen. Und wenn die Gefühle des Künstlers aufrichtig und tief und mit ansteckender Kraft ausgedrückt sind, von Geschlecht zu Geschlecht werden sich die Menschenkinder an ihnen erwärmen, sie werden sich mit ihm aufregen und empören und mit ihm weich und schwermütig werden — mit einem Wort: sie werden überhaupt alles nacherleben, was der Künstler vielleicht vor Jahrhunderten erlebt hat.

Jetzt kehren wir aber wiederum zu dem Gesichtspunkt zurück, der zu Anfang dieser Betrachtung hervorgehoben wurde und fragen uns: Ist diese Aufgabe, welche die Kunst erfüllt, indem sie die Bedeutung der Lebenserscheinungen und den Sinn des Lebens überhaupt in Gefühlswerten offenbart, so wertvoll und wird dadurch dem Menschenleben so bedeutungsvoll gedient, dass die Kunst, in Anbetracht der ungeheuren Opfer, die sie verlangt, als eine berechtigte und wertvolle Thätigkeit angesehen werden kann? Darauf ist zu antworten: Sobald die Kunst wirklich treu diese Aufgabe erfüllt, die ihr gehört, ist sie nicht nur eine berechtigte, sondern sogar eine sehr wertvolle Thätigkeit und ein bedeutender Faktor in dem geistigen Haushalt der Menschheit.

Die Kunst wirkt zwar nicht direkt auf das Leben und Handeln der Menschen, sondern „aus der Ferne“, sie wirkt aber darauf um desto tiefgreifender und anhaltender. Eigentlich hat ein grosser Künstler, vor allem ein grosser Dichter, auf das Leben der Menschen in vielen Beziehungen einen tiefgreifenderen und weiter wirkenden Einfluss als z. B. ein grosser Staatsmann oder ein grosser Feldherr. Ein grosser Staatsmann oder Feldherr

kann wohl in seinem Leben grosse Umwälzungen herbeiführen: Staaten stürzen, neue gründen und überhaupt alles auf den Kopf stellen. Aber so gross sein Einfluss auch sein mag, er hat doch ein Ende, wie auch einen Anfang. Auch der grösste Staatsmann und Feldherr muss einmal sterben, und dann ist sein eigentlicher Einfluss zu Ende. Oft geht es noch so, dass sogleich nach seinem Tod — oder vielleicht schon bei seinen Lebzeiten — andere kommen, die vieles davon oder vielleicht sogar alles vernichten, was er zustande gebracht hat: diejenigen aufrichten, die er gestürzt hat, andere, die er erhoben, in ihre Bedeutungslosigkeit hinabversenken, mit einem Wort: alles wiederherstellen. Aber wenn auch dies nicht geschieht, wenn noch viele oder sogar alle Umwälzungen, die er herbeigeführt hat, bestehen bleiben, ist doch der eigentliche Einfluss eines Staatsmannes oder eines Feldherrn mit seinem Tode zu Ende. Er hat nur ein Mal in den Lauf der Geschichte eingegriffen, ihm einen mächtigen Anstoss nach einer bestimmten Richtung hin gegeben, aber auf die weiteren Epochen im Lauf der Geschichte hat er keinen direkten Einfluss mehr.

Und ungefähr dasselbe gilt auch von dem Einfluss eines grossen Gelehrten. Wenn jemand eine epochemachende Erfindung auf dem Gebiete der Mechanik, Physik, der Chemie oder irgend einer anderen Wissenschaft gemacht hat, so hat er ohne Zweifel etwas geleistet, was äusserst wertvoll und bedeutungsvoll ist und was der Menschheit zu einem grossen Nutzen und Segen gereichen wird. Aber eine solche Erfindung ist doch immerhin etwas, was ein Mal gemacht wird und dann fertig ist. Sie wird natürlich zu einem sehr wichtigen Faktor bei der Weiterentwicklung der Wissenschaft, sie kann diese Entwicklung sogar in vollständig neue Bahnen lenken. Aber der eigentliche Einfluss auch eines solchen Erfinders ist doch mit seinem Tode zu Ende. Er hat seinen Beitrag zu der Entwicklung der Menschheit geliefert, diese Entwicklung mächtig gefördert, aber nach seinem Tode kann er sie auf keine Weise mehr lenken.

Anders verhält es sich mit dem Einfluss eines grossen Dichters. Er hat bei seinen Lebzeiten vielleicht keine sichtbaren Umwälzungen herbeigeführt, aber sein Einfluss ist auch nicht mit seinem Tode zu Ende, sondern fängt oft erst dann eigentlich an. Und dieser Einfluss ist in der Hinsicht so äusserst weit wirkend, dass er wohl einen Anfang hat, aber kein Ende. Ein grosser Dichter greift nicht nur ein Mal in den Lauf der Geschichte ein, giebt nicht nur einen Anstoss, sondern er stösst fortwährend und ununterbrochen vor. Darum ist er „unsterblich" im vollsten Sinne des Wortes. Er ist wohl körperlich aus der Zahl der Lebenden verschwunden, aber geistig wirkt er noch immer fort. Seine Werke sind wie ein Gärstoff, der niemals seine Gärungsfähigkeit verliert, sondern noch nach Jahrhunderten und Jahrtausenden reformirend und umwälzend in das Leben der Einzelnen und der Nationen eingreifen kann. Darum ist ein grosses und wirklich originelles Kunstwerk eine ewig wirkende Ursache der Reformen und eine unerschöpfliche Quelle derselben. Geschlecht auf Geschlecht wird sich in ein solches Werk vertiefen, betrachtet die Welt von der Seite und mit den Augen, mit welchen der Verfasser sie betrachtet hat und fühlt seine Bedeutung so, wie der Verfasser sie gefühlt hat, und vertieft, erweitert und verändert sich innerlich in entsprechender Weise. Und dieses vertiefte, erweiterte und überhaupt veränderte Gefühl von der Bedeutung irgend welcher Seiten des Lebens wird auf die Dauer ganz notwendig zu einer veränderten Handlungsweise in der betreffenden Beziehung führen.

Hier wird uns nun auch eine Frage klar, die von anderen Voraussetzungen aus schwer erklärbar gewesen ist, näml. die Frage: Wie und in welchem Sinne kann der Künstler ein Reformator und doch zugleich ein echter Künstler sein? Dass die Kunst auf das Leben der Menschen reformirend einwirken kann und muss, wenn sie ein Mal ein bedeutungsvoller und wertvoller Faktor in dem geistigen Haushalt der Menschheit sein will, ist eine Wahrheit, die doch wohl auch den unklarsten Ästhetikern

in ihren helleren Stunden aufgegangen ist. Sie sind nur nicht im Stande gewesen zu erklären, wie dies möglich ist, da sie das Wesen der Kunst von Anfang an falsch aufgefasst haben.

Von unserer Kunstauffassung aus ist dagegen die reformatorische Rolle der Kunst ganz verständlich und natürlich. Der Künstler ist ein Reformator nur „aus der Ferne", wie Volkelt richtig uud zutreffend sagt. Dies bedeutet: der Künstler giebt keine Anleitung zum richtigen Denken, es ist nicht seine Aufgabe tiefsinnige Sentenzen und brauchbare Lebensregeln aufzustellen oder seine eigenen Ansichten über diese oder jene Frage vorzutragen und zu begründen. Es ist auch nicht seine Aufgabe dem Willen direkte Impulse zu geben. Er fordert uns nicht auf die Armenpflege zu verbessern, den Zustand der arbeitenden Bevölkerung zu heben und Sanatorien für Schwindsüchtige zu gründen. Und dennoch kann er ein Reformator und zugleich ein echter Künstler sein und ist manchmal ein einflussreicherer Reformator gewesen als Hunderte von Kolporteuren und Agitatoren zusammen. Wie ist dies möglich? Ganz einfach dadurch, dass der Künstler in ansteckender Weise die Gefühle ausdrückt, welche gewisse Seiten des Lebens in ihm hervorgerufen haben. Wenn wir uns nun in sein Werk vertiefen, wird unser Gefühl von der Bedeutung derjenigen Seiten des Lebens, die er schildert, — welches Gefühl bis dahin vielleicht gar nicht vorhanden oder oberflächlich und irregeleitet war — erweitert, vertieft und überhaupt verändert. Daraus folgt wiederum ganz naturgemäss, dass dieses vertiefte und veränderte Gefühl von der Bedeutung irgend einer Seite des Lebens, auch unser Handeln in der betreffenden Beziehung in entsprechender Weise umgestalten wird. Und auf diese Weise muss das Kunstwerk oft ganz notwendig reformirend wirken.

Alles dies ist psychologisch betrachtet leicht erklärlich und einleuchtend. Alle Reformen gehen von den Menschen aus. Um Reformen einzuführen muss man also die Menschen verändern, sie dazu bringen, dass sie in

irgend einer Hinsicht anders handeln als bisher. Wer wiederum den Menschen verändern und ihn zu einer veränderten Handlungsweise bringen will, der hat drei Wege vor sich, die ihn alle zu seinem Ziel führen können: er sucht die Menschen dazu zu bringen, dass sie entweder anders wollen oder anders denken oder anders fühlen werden. In jedem Falle wird die erzielte Veränderung, falls sie bedeutend genug ist, schliesslich auch auf die Handlungsweise der Menschen umgestaltend wirken.

Wenn man nun den engen Zusammenhang, der einerseits zwischen unserem Gefühlsleben und unserem Willen und andererseits zwischen unserem Willen und unserem Handeln besteht, in Betracht zieht, wird man einsehen, wie tiefgreifend derjenige auf unsere Handlungsweise wirkt, der uns dazu bringt, dass wir in irgend einer Hinsicht anders fühlen als vorher. Das nächste Motiv jeder Willensäusserung ist überhaupt immer das Gefühl, und von der Beschaffenheit dieses Gefühls hängt die Beschaffenheit und Richtung der dadurch bedingten Willensäusserung ab.

Indem nun die Kunst uns die Bedeutung irgend welcher Seiten des Lebens auf eine neue Weise fühlen lässt und dadurch schliesslich unser Gefühl auch von der Bedeutung des Lebens überhaupt erweitert, vertieft und verändert, muss sie notwendigerweise oft äusserst tiefgreifend auf unser Leben einwirken.

KAP. V.

Das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit.

Unter den Hauptfragen der Kunstphilosophie ist die Frage nach dem Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit ohne Zweifel diejenige, die sowohl privatim als auch öffentlich am meisten erörtert worden ist. Und dennoch herrscht gerade in dieser Frage die grösste Uneinigkeit, Unklarheit und Verworrenheit nicht nur unter den Laien, sondern auch unter den Ästhetikern und Philosophen. In keinem anderen Punkte der Kunstphilosophie stehen diametral entgegengesetzte Ansichten einander so schroff gegenüber wie in diesem. Die einen behaupten, die Kunst stehe überhaupt ganz ausserhalb der Moral, habe mit ihr nichts zu thun, weshalb es gar nicht berechtigt sei Kunstwerke vom moralischen Gesichtspunkt aus zu beurteilen. Die anderen behaupten dagegen, es sei nicht nur vollkommen berechtigt, sondern auch notwendig Kunstwerke auch vom moralischen Gesichtspunkt aus zu beurteilen, und zwar beurteilt man sie oft noch in dem Sinne, dass man von den Kunstwerken eine moralisch erziehende, verbessernde oder belehrende Wirkung verlangt. In den Augen der dritten liegen die Dinge schon von selbst so schön, dass jedes echte Kunstwerk auch eo ipso moralisch, „ein ästhetischer Wert immer ein ethischer Wert“ sei. Die vierten wiederum sehen die Sachlage viel pessimistischer an. Nach ihnen ist es so fatal, dass ein grosses und geniales Kunstwerk immer — oder wenigstens allermeistens unmoralisch sei. — Und erfreulicherweise giebt es noch Leute, die so aufrichtig sind, dass sie offen gestehen, sie

seien nicht im Stande diese Frage zu lösen. So z. B. W. Scherer, der offen sagt: „Ich halte diese Frage (das Verhältnis der Poesie zur Sittlichheit) für unlösbar.“ [1]) Und an einer anderen Stelle: „Es ist unmöglich das Verhältnis von Poesie und Moral endgiltig theoretisch zu bestimmen.“ [2])

Wie ist diese auffallende Uneinigkeit und Verworrenheit in einer Frage, über die wir eigentlich jeden Tag im Klaren sein müssen, zu erklären? Diese Uneinigkeit und Unklarheit rührt wohl zum grössten Teil daher, dass die Menschen die zwei Kardinalregeln des richtigen Denkens, von denen in dem Vorangehenden schon wiederholt die Rede gewesen ist, nicht befolgen. Nur wenige von denen, die über Kunst und Moral und ihr gegenseitiges Verhältnis reden und auch nicht alle, die darüber schreiben, haben sich genau darüber Rechenschaft gegeben, was sie eigentlich unter „Kunst“ und unter „Moral“ verstehen. Sehr viele haben vielleicht niemals genauer über den Sinn dieser Wörter nachgedacht. Andere wiederum haben wohl darüber nachgedacht und sich den Sinn dieser Wörter auch gelegentlich klar gemacht, aber sie halten an diesem ein Mal klar gemachten Sinne der Wörter nicht konsequent fest, sondern in einem Zusammenhang meinen sie mit diesen Wörtern dieses, in einem anderen Zusammenhang etwas ganz anderes. Dann giebt es wohl wieder andere, die sich den Sinn dieser Wörter zwar klar gemacht haben und an diesem ein Mal klar gemachten Sinne auch konsequent festhalten, aber dennoch zu keiner richtigen Klarheit in dieser Frage kommen. Dann ist die Ursache wohl die, dass sie entweder die Kunst oder die Moral oder sowohl die Kunst als auch die Moral falsch aufgefasst haben und deshalb zu keiner Klarheit kommen können.

Gilt es das Verhältnis von x zu y festzustellen, ist es einem jeden einleuchtend, dass da zuerst die Zahlwerte von x und von y ins Klare gebracht werden müssen.

---

[1]) W. Scherer, Poetik S. 138.

[2]) ibid. S. 146.

Und suchte jemand dieses Verhältnis festzustellen ohne zuerst die Zahlwerte von x und y ins Klare zu bringen, würde man ihn beinahe für einen Verrückten halten. Aber was das Verhältnis der Kunst zur Moral betrifft, sieht man immer noch, wie Versuche gemacht werden dieses Verhältnis zu erklären, ohne dass der Sinn der Wörter „Kunst“ und „Moral“ zuerst klar gelegt ist.

Wie das Verhältnis von x zu y gewöhnlich ohne Weiteres klar wird, sobald die Zahlwerte von x und y bekannt sind, so darf man füglich erwarten, dass auch das Verhältnis der Kunst zur Moral erklärlich und verständlich wird, sobald man darüber im Klaren ist, was Kunst und was Moral ist. Die erste Aufgabe besteht also in der Klarlegung dieser beiden Begriffe.

Was den Begriff der Kunst betrifft, sollte es aus den vorangehenden Erörterungen schon zur Genüge klar sein, was wir unter diesem Begriffe verstehen. Der Begriff der Moral dagegen bedarf einer näheren Klarlegung.

Die Ansichten gehen in den ethischen Prinzipienfragen nun wohl so sehr aus einander, dass auch unsere Auffassung von dem Wesen der Moral sich verschieden gestalten wird, jenachdem welchen Standpunkt wir in diesen Prinzipienfragen einnehmen. Wir glauben jedoch den Begriff der Moral so allgemein fassen zu können, dass die Vertreter mehrerer, wenn nicht aller, ethischen Grundrichtungen unsere Definition unterschreiben können. Wir sagen also: *Unter Moral verstehen wir den Inbegriff derjenigen Normen, welche die Menschen in ihrem Handeln allgemein befolgen müssen, wenn das Leben der Menschheit sich in derjenigen Richtung entwickeln soll, wo sein höchstes Ziel und Endzweck liegt.* Oder noch kürzer: die Moral ist, wie Chr. Collin in seinem vortrefflichen Buch „Kunsten og Moralen“ an irgend einer Stelle sagt, „Lovene for Livets Sundhed og Vækst“.

Jetzt kehren wir zu unserer ursprünglichen Frage zurück und untersuchen, ob man schon auf Grund des eben Ausgeführten etwas von dem Verhältnis der Kunst zur Moral aussagen kann, wenn wir schon von vornherein

wissen, was die Kunst ist. Die Kunst war die Fähigkeit des Menschen mit ansteckender Kraft die Gefühle, welche die Lebenserscheinungen in ihm hervorgerufen haben, anderen ausdrücken zu können. Die Moral wiederum war der Inbegriff derjenigen Normen, welche die Menschen in ihrem Handeln allgemein befolgen müssen, wenn das Leben sich in derjenigen Richtung entwickeln soll, wo dessen höchstes Ziel liegt. Jetzt sind die Werte von x und y bekannt, ihr Verhältnis sollte sich also von selbst erklären. Das ist auch thatsächlich der Fall. Sogleich können wir schon auf Grund dessen, was uns jetzt bekannt ist, sagen, dass der moralische Gesichtspunkt und der künstlerische Gesichtspunkt oder die moralische Forderung und die künstlerische Forderung zwei verschiedene Dinge sind, die von einander nicht in dem Sinne abhängen, dass die eine in der anderen schon eingeschlossen wäre. Ein Werk kann ein echtes Kunstwerk sein, d. h. all die Forderungen erfüllen, die ein Werk erfüllen muss um ein Kunstwerk zu sein und die moralischen Forderungen doch unerfüllt lassen. Und umgekehrt hindert auch nicht der Umstand, dass ein Werk die moralischen Forderungen erfüllt, dass das Werk zugleich auch ein grosses und geniales Kunstwerk sei. Um ein Kunstwerk zu sein muss das Werk nur ein ansteckend wirkender Ausdruck das Gefühlslebens sein. Nun ist es aber durchaus nicht gesagt, dass die ansteckende Wirkung des Kunstwerks immer von solcher Art ist, dass sie zu der Erreichung des höchsten Ziels des Menschenlebens beiträgt. Sie *kann* natürlich auch von solcher Art, aber ebenso gut auch von entgegengesetzter Art sein. Und ganz unabhängig davon, müssen wir das Werk als Kunstwerk anerkennen, wenn es nur die künstlerischen Forderungen erfüllt. — Oder um es noch kürzer auszudrücken! Die Kunst ist in ihrem Kern nur eine Fähigkeit auf das Gefühlsleben der Menschen zu wirken, und diese Fähigkeit kann wie jede Fähigkeit in vielen Richtungen und im Dienste von vielerlei Zwecken angewandt werden, und die Fähigkeit muss doch als solche anerkant werden. Ein

körperlich starker Mann kann seine Kraft ebenso gut dazu verwenden, dass er seine Mitmenschen durchprügelt und Verwüstung und Schrecken um sich verbreitet, als zur nützlichen Arbeit, aber ein starker Mann ist er doch in jedem Falle und muss als ein solcher anerkannt werden. Ebenso bleibt auch das Dynamit Dynamit, mag man damit Felsen spalten und den Menschen Wege bahnen oder Häuser in die Luft sprengen.

Diese Thatsache, dass mit einer gegebenen Kraft oder Fähigkeit — und eine solche ist ja nur die Kunst — — die Richtung, in welcher sie angewandt, der Zweck, in dessen Dienst sie gestellt wird, natürlich noch nicht gegeben ist, diese Thatsache sollte so selbstverständlich sein, dass es vielen vielleicht etwas naiv vorkommen kann sie so ausdrücklich hervorzuheben und zu betonen. Man muss es aber dennoch thun, denn immer noch begegnet man nicht nur in Privatgesprächen, sondern auch in der Öffentlichkeit der Behauptung, die echte Kunst sei immer eo ipso moralisch (bezw. unmoralisch), „ein ästhetischer Wert immer auch ein ethischer Wert". Solange solche Ansichten ziemlich allgemein vertreten werden, muss man immer wieder darauf aufmerksam machen, dass die künstlerische Forderung und die moralische Forderung zwei verschiedene Forderungen sind, von denen ein Werk die eine erfüllen kann ohne der anderen Genüge zu leisten.

Aber aus dieser ganz natürlichen und unserer Ansicht nach unbestreitbaren Thatsache ziehen nun wiederum andere vollständig verkehrte Schlüsse. Viele folgern näml. weiter so: die künstlerische Forderung und die moralische Forderung sind zwei verschiedene Forderungen, so dass es hervorragende Kunstwerke geben kann, die nicht moralisch sind, wie es auch umgekehrt moralische Werke giebt, die keine hervorragenden Kunstwerke sind. *Also* darf man von einem hervorragenden Kunstwerk auch nicht verlangen, dass es moralisch sei, man darf die Kunstwerke überhaupt nicht vom moralischen Gesichtspunkt aus beurteilen, sondern sobald es ein Mal

feststeht, dass ein Werk ein echtes Kunstwerk ist, ist alles damit fertig und die Diskussion zu Ende. Kurz: die Moral hat mit der Kunst nichts zu thun.

Dies ist ungefähr dasselbe, als wenn man folgerte: man kann ein starker oder geistig begabter Mann sein ohne einen sittlichen Charakter zu besitzen, wie es auch umgekehrt Männer mit sittlichem Charakter giebt, die weder stark noch begabt sind. *Also* darf man von einem starken oder begabten Mann auch nicht verlangen, dass er auch einen sittlichen Charakter habe, sondern man muss sich nur damit begnügen, dass er stark oder begabt ist.

Die Verkehrtheit einer solchen Folgerungsweise ist doch wohl handgreiflich. Wenn man festgestellt hat, dass die künstlerische Forderung und die moralische Forderung zwei verschiedene Forderungen sind, ist damit das Verhältnis der Kunst zur Moral eigentlich noch gar nicht klargelegt. *Da fängt die Frage erst an.*

Wir haben nun zwei Forderungen, die von einander in dem Sinne unabhängig sind, dass die eine nicht damit erfüllt wird, wenn die andere erfüllt ist. Jetzt fragt es sich: In *welchem Verhältnis* stehen diese Forderungen zu einander, d. h. sind sie koordinirt, gleich wichtig, so dass die eine nicht höher ist als die andere? Oder sind sie subordinirt, so dass die eine höher ist als die andere? Und wenn dem so ist: welche von ihnen ist die höhere? — Oder konkreter ausgedrückt: Wir wissen nun, dass weder die Moralität noch die Immoralität ein Werk zum Kunstwerk macht und es auch nicht hindert ein Kunstwerk zu sein. Die Frage ist diese: Müssen wir uns nur damit begnügen, dass ein Werk ein Kunstwerk ist oder darf man und muss man sogar vielleicht noch verlangen, dass das Kunswerk auch moralisch sei? Und wenn wir uns nun vergegenwärtigen, was die Kunst und was die Moral war, lautet diese Frage: Ist es genügend, dass ein Kunstwerk nur ein Ausdruck des fremden Gefühlslebens ist und auf unser Gefühlsleben ansteckend wirkt oder ist es berechtigt, vielleicht sogar notwendig

auch danach zu fragen, *in welcher Richtung* die Wirkung des Kunstwerkes geht: ob in derjenigen, wo der letzten Endes wertvolle Zweck und das höchste Ziel des Menschenlebens liegt oder in der entgegengesetzten?

Wenn die Frage ein Mal in dieser ihrer richtigen Form aufgestellt wird, dann ist auch die Antwort darauf selbstverständlich. *Keine* menschliche Thätigkeit darf der Erreichung des höchsten Zieles der Menschheit widerstreben, sondern muss im Gegenteil auf ihre Weise und mit ihren eigentümlichen Mitteln diesem höchsten Zwecke dienen und zwar in einem so hohen Grade, wie es in Anbetracht des Kraftaufwandes, den die Thätigkeit verlangt, geboten erscheint. Dass eine menschliche Thätigkeit berechtigt ist, das kann ja nichts anderes bedeuten als eben dies, dass die Thätigkeit dem höchsten, letzten Endes wertvollen Zwecke des Menschenlebens nicht schadet, sondern ihm dient. Wie wäre es nun denkbar, dass die Kunst eine Ausnahme von dieser Regel wäre, von welcher es keine Ausnahmen geben darf. Ob eine menschliche Thätigkeit berechtigt oder unberechtigt ist, das wird immer letzten Endes dadurch entschieden, dass man fragt, ob die Thätigkeit moralisch ist oder nicht, und dies bedeutet wiederum: ob sie dem höchsten Zweck des Lebens dient oder nicht? In allen Fragen, die das menschliche Handeln angehen, ist die moralische Instanz die höchste. Und wenn die Kompetenz dieser Instanz in einem Falle in Abrede gestellt wird, hat sie ihre Bedeutung überhaupt verloren. Denn für die Moral steht die Frage nicht so, *in wie hohem Grade* sein und *wie wichtig* sein, sondern *sein* oder *nicht sein*, das ist die Frage. Ganz richtig sagt auch Volkelt: „Für die Moral steht die Sache so: *entweder* ist ihr das menschliche Leben in *allen* seinen Bethätigungen unterworfen, *oder* sie hat überhaupt ihre Herrschaft eingebüsst.“ [1])

Will man also kurz ausdrücken, in welchem Verhältnis die Kunst als *Totalerscheinung* zur Moral stehen

[1]) Ästh. Zeitfr. S. 7.

soll, muss man sagen: *die Kunst soll moralisch sein.* Dies bedeutet: die Kunst darf ebenso wenig wie irgend eine andere menschliche Thätigkeit diejenigen Gesetze verletzen, deren allgemeine Befolgung eine notwendige Bedingung des gesunden Lebens der Menschheit ist, sondern sie muss im Gegenteil wie jede andere menschliche Thätigkeit auf ihre eigentümliche Weise und mit ihren speziellen Mitteln dem höchsten Zwecke des Menschenlebens dienen und zwar in einem so hohen Grade, wie es, in Anbetracht des Kraftaufwandes, den die Kunst verlangt, geboten erscheint.

Es ist schwer zu begreifen, wie jemand, der die Moral so auffasst, wie sie hier aufgefasst worden ist, zu einem anderen Resultat kommen kann als zu dem, dass die Kunst selbstverständlich moralisch sein soll. Es ist aber doch eine Thatsache, dass durchaus nicht alle Ästhetiker und wahrscheinlich noch wenigere Künstler dieses Resultat als richtig anerkennen, sondern im Gegenteil einen heftigen Protest erheben, sobald sie die Forderung hören, die Kunst solle moralisch sein.

Dieser Umstand ist wohl anders nicht zu erklären als so, dass diejenigen, welche gegen eine solche Forderung protestiren, überhaupt nicht darüber näher nachgedacht haben, was unter „Moral“ zu verstehen sei und sich nur deshalb empören, weil dieses Wort in ihren Ohren einen schlechten Klang hat — oder sie verstehen unter „Moral“ etwas ganz anderes, als wir darunter verstanden haben.

Thatsächlich verhält es sich nun wohl auch so, dass die Wörter „Moral“ und „moralisch“ im gewöhnlichen und oft auch im wissenschaftlichen Sprachgebrauch einen viel engeren Sinn haben, als wir diesen Wörtern gegeben — und was noch besonders zu beachten ist: der Sinn dieser Wörter ist im gewöhnlichen Sprachgebrauch durchaus nicht immer derselbe, sondern sogar sehr wechselnd. Darum ist es auch kein Wunder, dass das Verhältnis der Kunst zur Moral sich nicht so leicht erklären lässt und einigen sogar unerklärbar erscheint, da weder

das Wort „Kunst“ noch das Wort „Moral“ im gewöhnlichen Sprachgebrauch einen einheitlichen Sinn hat.

Sehr oft wird die „Moral“ und das Wort „moralisch“ in dem Sinne genommen, dass es dasselbe bedeutet wie „moralisch par excellence“. Nach diesem Sprachgebrauch bedeutet eine moralische Handlungsweise nicht das, was sie eigentlich bedeuten soll, näml. eine Handlungsweise, die mit den Sittengesetzen auf keine Weise in Widerspruch steht, sondern im Gegenteil dem höchsten Zwecke des Menschenlebens auf irgend eine Weise dient. Eine moralische Handlungsweise nach diesem Sprachgebrauch ist eine solche Handlungsweise, die dem höchsten Zwecke der Menschheit, dem Wohl des Ganzen, in einem *besonderen* Grad und *besonders direkt* dient, eine besondere Opferwilligkeit und Beiseitesetzung des eigenen Vorteils von der Seite des handelnden Subjekts voraussetzt. Nach diesem Sprachgebrauch ist z. B. die pünktliche und gewissenhafte Pflichterfüllung eines Beamten oder eines Handwerkers noch keine „moralische“ Thätigkeit. „Moralische“ Thätigkeit ist erst das, wenn man mit dem Armen sein Brot teilt oder noch besser, wenn man den Armen sein Brot giebt und selbst ohne Brot bleibt, — wenn man einen Ertrinkenden aus dem Wasser herauszieht und sein eigenes Leben dabei der Gefahr aussetzt, wenn man barmherzige Schwester wird oder grosse Stiftungen zu gemeinnützigen Zwecken macht u. s. w. Kurz: als moralische Thätigkeit gilt nach diesem Sprachgebrauch nur die philanthropische und überhaupt eine solche Thätigkeit, die dem Wohl der anderen möglichst direkt und mit möglichst grosser Hintansetzung des eigenen Vorteils des Handelnden dient.

Diese willkürliche Verengung der Bedeutung des Wortes „Moral“ und „moralisch“ — welche Verengung ausserdem durchaus nicht immer bewusst ist — hat keinen Grund und hat nur dazu beigetragen Begriffe zu verwirren. Aus dieser willkürlichen Begriffsverengung ergiebt sich näml. das sonderbare Resultat, zu welchem man in diesen Fragen gekommen ist. Sehr allgemein

— obgleich wohl selten vollständig bewusst — wird näml. die Sache so aufgefasst, als wäre nur ein kleiner Teil der menschlichen Thätigkeiten „moralisch“, ein anderer kleiner Teil „unmoralisch“, und der grösste Teil weder moralisch noch unmoralisch, sondern indifferent! Dies ist ungefähr dasselbe, als wenn man sagte: auf der offenen See giebt es einige Wege, die fahrbar sind, einige andere, die unfahrbar sind, und die meisten sind weder fahrbar noch unfahrbar!

Die Frage, ob eine Thätigkeit moralisch oder unmoralisch sei, ist im Grunde die Frage danach, ob sie berechtigt oder unberechtigt sei. Sie *muss* entweder das eine oder das andere sein, denn tertium non datur. Entweder dient die Thätigkeit dem höchsten Zwecke der Menschheit dem Kraftaufwand entsprechend oder sie thut es nicht. Im ersten Falle ist sie eine moralische d. h. berechtigte, im letzten Falle eine unmoralische d. h. unberechtigte Thätigkeit.

Dass man gegen die Forderung, die Kunst solle moralisch sein, hat Protest erheben können, das ist in vielen Fällen eben daher gekommen, weil man die richtige Bedeutung des Wortes „moralisch“ vergessen und diesem Worte ganz ohne Grund und Berechtigung eine engere Bedeutung gegeben hat, näml. die Bedeutung „moralisch par excellence“.

Aber wahrscheinlich noch viel öfter ist der Widerstand gegen die Forderung, die Kunst solle moralisch sein, aus einer anderen Ursache zu erklären. Das Wort „moralisch“ wird näml., besonders dann, wenn von dem Verhältnis der Kunst zur Moral die Rede ist, noch auf eine andere Weise aufgefasst, die wohl mit der eben geschilderten Auffassungsweise eng verwandt ist, aber doch noch besonders erörtert werden muss. Diejenigen, welche gegen die Forderung protestiren, die Kunst solle moralisch sein, nehmen diese Forderung gewöhnlich — und zwar wiederum in der Regel ohne sich dessen bewusst zu sein — in einem solchen Sinne, als ob gesagt würde: *die Kunst soll moralisirend sein.* Sie verwechseln oder identifiziren

also die Begriffe „*moralisch*“ und „*moralisirend*“, welche genau aus einander zu halten sind. Wenn ich z. B. sage, dass der Beruf des Schusters moralisch ist, so meine ich damit natürlich nichts weiter, als dass der Schuster durch seine Thätigkeit der Menschheit nicht schadet, nicht verderblich ist, sondern im Gegenteil ihr wertvolle Dienste leistet, indem er einige natürliche und ganz berechtigte Bedürfnisse der Menschheit befriedigt. Ich meine damit also keineswegs, dass der Schuster *moralisiren* solle, moralische Sentenzen und Ermahnungen auf die Sohlen der Schuhe, die er verfertigt, schreiben und seinen Kunden die Befolgung dieses oder jenes Sittengesetzes einschärfen solle u. s. w. Natürlich könnte es leicht irgend einem Schuster einfallen auch so etwas zu thun, aber dann begreift wohl jeder Mensch, dass dies nicht zu dem Beruf des Schusters gehört und dass der Schuster es nicht zu thun braucht um ein tüchtiger Schuster zu sein, sondern dass er im Gegenteil nicht „bei seinem Leisten bleibt“, indem er dergleichen thut, wie edle Motive ihn auch dazu treiben mögen.

Oder wenn ich von einem Menschen sage, dass er ein moralischer Mensch sei, meine ich damit doch keineswegs, dass er von Dorf zu Dorf und von Stadt zu Stadt umherwandern und die strikte Befolgung der zehn Gebote den Menschen einschärfen muss, sondern ich meine damit ganz einfach nur, dass er selbst in Übereinstimmung mit den Forderungen der Sittengesetze lebt. *Moralisch ist also ein Mensch oder eine Handlungsweise, die den Forderungen derjenigen Gesetze entspricht, deren allgemeine Befolgung eine notwendige Bedingung des gesunden Lebens der Menschheit ist, moralisirend ist dagegen ein Mensch, der diese Gesetze anderen auslegt, sie zu ihrer Befolgung auffordert, und sich daraus noch oft eine Profession macht.* Und moralisirend ist auch diejenige Handlungsweise, welche die Auslegung und Einschärfung dieser Gesetze zum Zwecke hat. Natürlich ist auch davon gar nichts Schlimmes zu sagen, wenn jemand die Moralgesetze auslegt und die Menschen zu ihrer Befolgung auf-

fordert und wenn er daraus noch einen Beruf macht. Im Gegenteil, es ist sehr gut und wünschenswert, dass es Menschen giebt, die es als ihre Pflicht ansehen auch andere an die Heiligkeit der Sittengesetze zu erinnern und sie davor zu warnen dieselben zu verletzen. Aber man darf nur nicht vergessen, dass man reichlich Gelegenheit hat auch anders moralisch thätig zu sein, ohne dass man zu moralisiren braucht, denn alle moralische Thätigkeit beschränkt sich durchaus nicht auf das Moralisiren.

Wenn wir also sagen, dass die Kunst moralisch sein soll, darf man diesen Satz keineswegs so auffassen, als wäre damit gefordert, jedes Kunstwerk solle die Schrekken des Lasters und die Herrlichkeit der Tugend schildern und anschaulich machen, welche fürchterlichen Folgen die Nichtbeachtung irgend eines Sittengesetzes mit sich bringt, was aus der Lüge folgt, was aus dem Diebstahl und zu welchem Elend das unregelmässige Sexualleben führt u. s. w. Alles dies thun hiesse moralisiren, und die Kunst soll nicht moralisirend sein, aber moralisch soll sie wohl sein, d. h. es ist nicht die Aufgabe der Kunst die Heiligkeit und Würde der Sittengesetze zu veranschaulichen und die Menschen zu ihrer Befolgung aufzufordern, sondern sie dient dem höchsten Zwecke des Menschenlebens auf eine andere Weise, sie hat ihre spezielle Aufgabe, die in dem vierten Kapitel näher dargelegt wurde. Aber die Kunst darf nicht diejenigen Gesetze verletzen, deren allgemeine Befolgung eine notwendige Bedingung des gesunden Lebens der Menschheit ist, sondern sie muss im Gegenteil auf ihre Weise und mit ihren speziellen Mitteln dem Kraftaufwand entsprechend dazu beitragen die Menschheit in der Richtung zu fördern, wo ihr höchstes Ziel und ihr letzter Zweck liegt. Und eben dies bedeutet die Forderung, dass die Kunst moralisch sein soll.

In einem nahen Zusammenhang mit den eben berührten Gesichtspunkten steht die uralte Streitfrage von der *Tendenz* in der Kunst. Obgleich es aus den vorangehenden Ausführungen schon ziemlich deutlich hervor-

gehen sollte, nach welcher Richtung hin diese Streitfrage unserer Ansicht gemäss zu lösen ist und obgleich diese Frage gewissermassen am Ende des vierten Kapitels, wo von der reformatorischen Rolle der Kunst die Rede war, schon gelöst worden ist, kann es doch beleuchtend sein auch in diesem Zusammenhang diese Frage in das richtige Licht zu stellen.

Von Tendenz im gewöhnlichen Sinne kann es zwei Arten geben. Entweder sucht uns der Künstler seine Ansichten beizubringen, unsere Denkweise zu beeinflussen, so dass wir über gewisse Lebenserscheinungen oder Fragen auf eine bestimmte Weise urteilen würden. Oder er sucht unseren Willen nach einer bestimmten Richtung hin zu lenken. Thut er nun dieses oder jenes *direkt*, d. h. sucht er unsere Denkweise oder unseren Willen und dadurch schliesslich auch unsere Handlungsweise *direkt* zu beeinflussen und nach einer bestimmten Richtung zu lenken, dann ist sein Werk kein echtes Kunstwerk. Wir haben ja den Grundcharakter der künstlerischen Thätigkeit darin gefunden, dass sie sich eben auf unser *Gefühlsleben* beruft und nicht auf unseren Verstand und unseren Willen. — Diese beiden Arten von Tendenz sind also unberechtigt.

Man kann jedoch auch von einer berechtigten Tendenz reden. Wäre man sehr pedantisch und nähme man das Wort „Tendenz“ ganz buchstäblich, sollte man eigentlich schon das „Tendenz“ nennen, dass der Künstler auf unser Gefühlsleben wirken will. In diesem Sinne hätte also jedes Kunstwerk eine Tendenz und müsste eine solche haben. Doch meinen wir nicht dies, wenn wir von einer berechtigten Tendenz in der Kunst reden. Es würde nicht zu grösserer Klarheit beitragen, sondern im Gegenteil Begriffe verwirren, wenn man sagte, dass z. B. ein Gedicht, das das Meer zum Vorwurf hat oder ein Gemälde, welches eine Winterlandschaft darstellt, Tendenz habe. Dagegen kann man oft mit Recht von einer Tendenz und zwar von einer berechtigten z. B. in den s. g. sozialen

Romanen oder Dramen oder in Gedichten reden, welche tiefe Probleme des Menschenlebens behandeln.

Das eigentliche Ziel des Künstlers bleibt wohl immer dasselbe: den Eindruck wiederzugeben, den gewisse Lebenserscheinungen auf sein Gefühlsleben gemacht haben. Aber eben aus der Verschiedenheit der Lebenserscheinungen, die das Gefühlsleben des Künstlers affiziren können, folgt, dass diejenigen Gefühle, welche das Kunstwerk in uns hervorruft, das eine Mal einen viel direkteren, das andere Mal einen viel entfernteren Einfluss auf unsere Denkweise und auf unser Wollen und Handeln haben. Wer soziale Missverhältnisse: Armut, Elend, Korruption, Ungerechtigkeiten und moralische Gebrechen aller Art schildert und diejenigen Gefühle zum Ausdruck zu bringen sucht, welche durch diese Seiten des Lebens hervorgerufen werden, dessen Werk wird beinahe unvermeidlich Tendenz haben, weil die durch soziale Missverhältnisse hervorgerufenen Gefühle einen ziemlich direkten Einfluss auf unser Wollen und Handeln haben. Eine solche Tendenz ist jedoch keineswegs unberechtigt und unkünstlerisch, sobald der Künstler nur nicht danach strebt auf unseren Willen *direkt* zu wirken, sondern nur auf unser Gefühlsleben wirken will. Wenn die eigene Natur der Dinge es dann auch mit sich bringt, dass der Künstler dazu kommt *relativ* direkt auch auf unser Wollen und Handeln zu wirken, indem er eigentlich doch nur auf unser Gefühlsleben wirken will, so ist dies nicht dem Künstler als Fehler anzurechnen und sein Werk bleibt doch auch in dem Fall ein Kunstwerk, dass sich der Künstler dessen bewusst gewesen wäre, einen wie direkten Einfluss sein Werk auf unseren Willen haben werde.

Einer solchen, auf der eigenen Natur der Dinge beruhenden Tendenz begegnen wir in sehr vielen modernen Romanen und Dramen. So kann man, scheint es uns, sagen, dass z. B. wohl die meisten Dramen Ibsens eine Tendenz in diesem Sinne haben. Und um deutsche Schriftsteller zu nennen muss man wohl sagen, dass z. B. „Die Ehre“ von Suderman, „Die Weber“, „der Biberpelz“

und „Hanneles Himmelfahrt“ von Hauptman, „Flachsmann als Erzieher“ von Otto Ernst Tendenz haben.

Aus der Forderung, dass die Kunst moralisch sein soll, folgt keineswegs, dass sie auch Tendenz in irgend einem solchen Sinne haben sollte, der mit dem eigenem Wesen der Kunst unvereinbar wäre. Der Künstler *darf nicht*, wenn er Künstler sein will, danach streben unsere Denkweise direkt zu beeinflussen oder unserem Willen direkte Impulse zu geben, sondern er darf direkt nur auf unser Gefühlsleben zu wirken suchen. Aber indem er auf unser Gefühlsleben wirkt, kommt er dazu *indirekt* auch auf unsere Denkweise und auf unseren Willen zu wirken. Und wenn nun dieser Einfluss infolge der eigenen Natur der behandelten Stoffe *verhältnismässig direkt* und noch dazu gewöhnlich absichtlich ist, dann sagen wir, dass das Kunstwerk eine Tendenz habe, ohne dass dem Künstler daraus ein Vorwurf gemacht und dies dem Kunstwerk als Fehler angerechnet wird.

Damit glauben wir nun das Verhältnis, in welchem die Kunst *als Totalerscheinung* zur Moral stehen soll, im Wesentlichen klar gemacht zu haben. Wir wollen noch kurz das Ergebnis dieser Erörterung zusammenfassen.

Die künstlerische Forderung und die moralische Forderung sind zwei verschiedene Forderungen, von denen die eine nicht die andere in sich einschliesst. Deshalb kann es hervorragende Kunstwerke geben, welche die künstlerischen Forderungen glänzend erfüllen, aber die moralischen Forderungen unerfüllt lassen. Da jedoch die moralische Instanz in allen Fragen, welche das menschliche Handeln angehen, die höchste ist, wird auch die Berechtigung und der Wert der Kunst letzten Endes vom moralischen Gesichtspunkt aus beurteilt. Wir müssen also verlangen, dass die Kunst moralisch sei. Dies bedeutet: Die Kunst darf nicht diejenigen Gesetze des menschlichen Handelns verletzen, deren allgemeine Befolgung eine notwendige Bedingung des gesunden Lebens der Menschheit ist, d. h. die Kunst darf nicht der Erreichung des höchsten Zweckes des Menschenlebens widerstreben, sondern

sie muss im Gegenteil auf ihre eigentümliche Weise und mit ihren speziellen Mitteln und dem Kraftaufwand, den sie verlangt, entsprechend, dem höchsten Zwecke des Menschenlebens dienen, die Menschheit in der Richtung ihres höchsten Zieles fördern.

Die Forderung, dass die Kunst moralisch sein soll, bedeutet nicht, dass sie *moralisch par excellence* sein sollte und mit Preisgebung ihrer Sondernatur der Menschheit direkter und sichtbarer dienen sollte, als sie es ihrer Natur nach kann. Diese Forderung bedeutet auch nicht, dass die Kunst *moralisirend* sein und Moralgesetze auslegen, ihre Wichtigkeit und Würde veranschaulichen und zu ihrer Befolgung auffordern sollte. Und endlich bedeutet diese Forderung nicht, dass die Kunst *Tendenz* in dem Sinne haben sollte, dass sie unsere Denkweise *direkt* zu beeinflussen und unserem Willen direkte Impulse zu geben suchte.

Durch das, was bis jetzt ausgeführt worden, ist das Verhältnis der Kunst zur Moral noch keineswegs erschöpfend klargelegt. Wir haben bis jetzt die Kunst nur als Totalerscheinung ins Auge gefasst und das allgemeine Abhängigkeitsverhältnis auszudrücken versucht, in dem die Kunst als Totalerscheinung zur Moral steht. Aber es ist noch nötig das einzelne Kunstwerk ins Auge zu fassen und in Erwägung zu ziehen, was alles zu berücksichtigen ist, wenn ein einzelnes Kunstwerk vom moralischen Gesichtspunkt aus beurteilt wird. Die Frage, die dann in erster Linie beantwortet werden muss, ist diese: Wann ist ein Kunstwerk unmoralisch und was macht das Kunstwerk unmoralisch?

Auf diese Frage könnte man nun wohl ohne Weiteres antworten: Ein Kunstwerk ist unsittlich, wenn es die Forderungen der Sittengesetze in irgend einer Hinsicht nicht erfüllt. Diese Antwort ist aber nicht befriedigend. Das ist wohl verständlich, dass ein Mensch, der die Forderungen der Sittengesetze in irgend einer Hinsicht nicht erfüllt, der lügt, stiehlt oder ein ausschweifendes Leben führt, unsittlich ist. Wie kann man aber dasselbe auf ein

Kunstwerk anwenden? Ein Kunstwerk kann doch nicht lügen oder stehlen oder ein ausschweifendes Leben führen. Die Frage bedarf also einer näheren Klarlegung.

Ehe wir aber weiter gehen, ist es vielleicht gut zu bemerken, dass man, wo von unsittlichen Kunstwerken die Rede ist, ganz von selbst unter „Kunst“ vorzugsweise die Poesie und die bildenden Künste und unter „Moral“ vorzugsweise die Sexualmoral versteht. Dies kommt natürlich daher, weil das Verhältnis der Poesie und der bildenden Künste zur Sexualmoral am öftesten zu abweichenden Urteilen und Kontroversen führt.

Wenn es gilt die Frage zu beantworten, wodurch ein Kunstwerk unsittlich werde, giebt es besonders zwei Erklärungsweisen, zu denen man oft seine Zuflucht nimmt.

Die erste Erklärungsweise ist die, dass man sagt: Unsittlich ist ein Kunstwerk, durch welches der Verfasser uns offenbar in unsittlicher Richtung beeinflussen, uns zur Sünde hat verführen wollen. Diese Erklärung kann auch beim ersten Anblick befriedigend erscheinen, denn da liegt eine böse Absicht vor, ein solches Werk ist aus schlechten Motiven hervorgegangen, und ein Werk, welches aus schlechten Motiven hervorgegangen ist, ist eben unmoralisch. — Dennoch ist diese Erklärung keineswegs befriedigend. Ein Werk, durch welches uns der Künstler zur Sünde verführen, uns in einer unsittlichen Richtung hat beeinflussen wollen, ist wohl kein moralisches Werk, aber auch — kein Kunstwerk! Ebenso wenig wie es mit dem Wesen der Kunst vereinbar ist zu *moralisiren*, d. h. Sittengesetze auszulegen, ihre Wichtigkeit einzuschärfen und zu ihrer Befolgung aufzufordern, ebenso wenig ist es mit dem Wesen der Kunst vereinbar zu *demoralisiren*, d. h. die Bedeutung und Würde der Sittengesetze herabzusetzen und zu ihrer Nicht-Befolgung aufzufordern. Mag nun der Künstler dieses oder jenes thun, ein echter Künstler ist er in keinem Falle mehr, und sein Werk ist auch kein Kunstwerk. Im letzteren Falle kommt nur hinzu, dass sein Werk nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom moralischen Gesichtspunkt aus tadelnswert ist.

— Ein Werk, das unserem Willen *direkte* Impulse zu geben sucht, ist kein Kunstwerk, wie schon so oft hervorgehoben worden ist. Wenn diese gegebenen Impulse unseren Willen noch dazu in eine unsittliche Richtung zu lenken suchen, so ist ein solches Werk vom künstlerischen Gesichtspunkt aus nicht weniger tadelnswert. — Die Unsittlichkeit eines Kunstwerkes kann also nicht darauf beruhen, dass der Künstler uns hat demoralisiren wollen, denn dann ist sein Werk kein Kunstwerk mehr.

Die andere Art und Weise, in der man zu erklären sucht, worauf die Unsittlichkeit eines Kunstwerkes beruhe, ist die, dass man sagt: Unsittlich ist ein Kunstwerk, worin unsittliche Stoffe behandelt und dargestellt werden. — Die Unhaltbarkeit dieser Erklärung wird aber schon bei einem verhältnismässig geringen Nachdenken ersichtlich. Würde ein Kunstwerk schon dadurch unsittlich, dass die darin dargestellten Lebenserscheinungen, Charaktere und Handlungen nicht sittlich tadellos sind, dann wäre die ganze Kunst unmöglich — wenigstens die sittliche Kunst. Dann müsste man in der That beinahe sagen, dass die echte Kunst immer unsittlich sei. Wie wäre es näml. denkbar, dass man z. B. lauter solche Romane und Dramen schreiben könnte, in denen alle geschilderten Charaktere und Handlungen sittlich tadellos wären und in denen gar nichts vorkäme, was nicht vollständig die Forderungen der Sittengesetze erfüllte. Wenn nicht die menschliche Selbstsucht, Falschheit, Kleinlichkeit, Genusssucht, Neid, Hass — und mit einem Wort, das ganze moralische Elend, von dem die Welt voll ist, — wenn alles dies in der Kunst nicht zum Vorschein kommen dürfte, dann wäre die Kunst unendlich arm, leer und — langweilig. Für das wirkliche Leben und für seine Interessen und Bestrebungen wäre eine solche Kunst so vollständig fremd und belanglos, dass sie uns auf keine Weise tiefer fesseln könnte, sondern uns kalt liesse. Die Kunst muss im Grossen und Ganzen das Menschenleben *richtig* wiederspiegeln, sie darf es nicht entstellen, d. h. sie muss den Eindruck, den das Leben im Ganzen und in seinen Teilen auf das

menschliche Gefühlsleben macht, überhaupt *richtig* wiedergeben. Nun ist aber in dem wirklichen Leben, so wie es thatsächlich ist und wie es auch einer gesunden gefühlsmässigen Betrachtung erscheint, die *Sünde* ein so wesentlicher Faktor, dass derjenige, welcher die Sünde eliminirt, auch das Leben selbst eliminirt. Deshalb muss die Sünde auch in der Kunst zum Vorschein kommen, und folglich ist eine Kunst, in der nur sittlich tadellose Charaktere und Handlungen geschildert würden, eine reine Unmöglichkeit.

Aber wenn es auch noch sowohl theoretisch als praktisch möglich wäre Kunstwerke zu schaffen, in denen nichts sittlich Unbefriedigendes vorkäme, kann es dennoch nicht wahr sein, dass die Unsittlichkeit des Kunstwerkes auf der Unsittlichkeit des Stoffes beruht. Dagegen protestirt näml. unser Kunstbewusstsein und unser moralisches Bewusstsein. Wir kennen Alle hervorragende Kunstwerke, in denen schreckliche Greuelthaten vorkommen und gewissenlose, verbrecherische Charaktere geschildert werden, und wir halten solche Kunstwerke deshalb doch nicht für unsittlich. Was stellt Shakspeare in seinen Dramen meistenteils anderes dar als Greuelthaten, die einander an Grässlichkeit überbieten? Und die Menschen, die er uns in seinen Dramen vor Augen führt, sind keineswegs lauter Engel. Macbeth, Richard III. und Jago sind fürwahr keine Tugendhelden! Und doch wird von den Dramen Shakspeares im allgemeinen nie gesagt, dass sie unsittlich seien.

Wir können es wohl also als eine unbestreitbare Thatsache feststellen, *dass der Stoff das Kunstwerk nicht unsittlich macht.*

Sobald diese Wahrheit klar ausgesprochen wird, wird sie gewöhnlich auch als unbestreitbar anerkannt. Dann sucht man aber einen anderen Weg einzuschlagen um zu erklären, worauf die Unsittlichkeit eines Kunstwerkes beruhe. Man sagt: der Künstler darf wohl unbestreitbar ebenso gut unsittliche Charaktere und Handlungen als sittliche in seinen Werken schildern. Wenn er

aber unsittliche Charaktere und Handlungen schildert, *dann muss er auf irgend eine Weise zeigen, dass er auch selbst sie für unsittlich hält, sie nicht billigt.* Und thut er dies nicht, dann ist sein Werk unsittlich.

Diese Forderung ist nun auch im Grunde berechtigt — in welchem Sinne, das wird sich später herausstellen. Wenn man aber eine solche Forderung ausspricht, muss man auch sagen können, auf welche Weise sie zu erfüllen ist und auf welche Weise der Künstler sie in seinem Werke erfüllen kann ohne mit den künstlerischen Forderungen in Widerspruch zu kommen. Kann man dies nicht sagen, dann ist eine solche Forderung nur ein Ukas, ein Machtspruch, wodurch gar nichts erklärt wird. — Die Frage ist also diese: wie kann der Künstler seinen eigenen moralischen Standpunkt den von ihm dargestellten Lebenserscheinungen gegenüber zum Ausdruck bringen ohne aus seiner Rolle *als Künstler* zu fallen?

Es giebt mehrere Weisen, auf die man gewöhnlich dieser Forderung Genüge zu leisten sucht, welche Weisen aber alle entweder in Widerspruch mit dem Wesen der Kunst stehen oder ungenügend oder beides zugleich sind.

Die einfachste, aber auch zugleich die am wenigsten künstlerische Art und Weise, in der der Künstler seinen eigenen moralischen Standpunkt in seinem Werke zum Ausdruck bringen kann, ist die, dass er der Schilderung eines Vorgangs oder eines Charakters ohne Weiteres ein Urteil in seinem eigenen Namen beifügt, oder wenn nicht immer ein direktes Urteil, seine Reflexionen, die durch das Geschilderte veranlasst sind, an die Schilderung anknüpft. Unter den modernen Romanschriftstellern, in deren Werken man sehr oft solchen Urteilen und Reflexionen des Verfassers begegnen kann, sind besonders Tolstoi und Zola zu nennen. In den grossen Romanen Tolstois, in „Anna Karenina“, in „Krieg und Friede“, aber besonders in seiner „Auferstehung“ giebt es reichlich solche mehr oder weniger direkte Reflexionen des Verfassers. Überall, wo solche vorkommen, wirken sie störend auf den künstlerischen Eindruck, denn es gehört nun ein

für alle Mal nicht zum Kunstwerk zu erklären, was der Verfasser über diese oder jene Frage und Handlungsweise oder über diesen oder jenen Charakter *denkt*, sondern der Künstler hat nur die Aufgabe ansteckend auszudrücken, welcherlei *Gefühle* die Lebenserscheinungen in ihm hervorgerufen haben.

Eine etwas feinere Art, in welcher die Künstler ihren moralischen Standpunkt oft zum Ausdruck zu bringen suchen, ist die, dass sie sich durch eine Person in dem Werke vertreten lassen und dieser Person diejenigen Urteile und Reflexionen über die geschilderten Charaktere und Handlungen, die sie sonst selbst hätten ausdrücken wollen, in den Mund legen. — Auch diese Art und Weise steht jedoch in einem offenbaren Widerspruch mit dem Wesen der Kunst. Die Ansichten und Reflexionen des Verfassers gehören nun ein Mal nicht zum Kunstwerke, und ob sie darin direkt oder durch einen Vertreter zum Vorschein kommen, die Sache bleibt im Wesentlichen doch dieselbe. — Ausserdem ist zu beachten, dass der Künstler, wenn er den Leser nicht in Ungewissheit darüber lassen will, welche von den im Werke vorkommenden Personen den moralischen Standpunkt des Verfassers vertritt, diese Person so deutlich markiren muss, dass sie kein zum Kunstwerk wesentlich gehörender Bestandteil mehr sein kann, sondern zu einem „Chor“ wird, der eigentlich ausserhalb des Kunstwerkes bleibt und immer nur auftritt um hinterher das Urteil und die Reflexionen des Verfassers über das Geschilderte zum Ausdruck zu bringen. Ein solcher Chor muss aber in jedem Fall auf den künstlerischen Eindruck störend wirken. Denn entweder billigen wir das Urteil und die Reflexionen, die der Verfasser seinen Chor aussprechen lässt — dann ist aber das Auftreten des Chors vollständig zwecklos und sogar schädlich, denn wir hätten diese Reflexionen doch lieber selbst gemacht. Oder wir billigen das Urteil und die Reflexionen des Verfassers nicht — dann wirkt der Chor noch störender, denn dann kommt es uns vor, als

wollte der Verfasser uns Ansichten aufzwingen, die uns unannehmbar sind.

Solche gewissermassen als „Chor“ fungirende Personen kommen besonders oft z. B. in den Romanen Zolas vor. In dem Roman „Fécondité“ z. B. hat wohl der Arzt Boutan den Standpunkt des Verfassers zu vertreten. Ebenso wirkt die Hauptperson Luc in dem Roman „Travail“ in vielen Beziehungen als eine bleiche Inkarnation einer Idee und als ein konstruirter Vertreter der Ansichten des Verfassers.

Die dritte Art und Weise, in der man glaubt, dass der Künstler seine eigene moralische Gesinnung an den Tag legen könne, ist die, welche auf einer Kontrastwirkung beruht. Man verlangt näml. gewöhnlich, dass der Künstler, wenn er wirklich ein moralischer Künstler sein will, in seinen Werken nicht *ausschliesslich* unsittliche Charaktere und Handlungen darstellen dürfe, sondern im Gegensatz zu solchen auch sittlich edle Charaktere und lobenswerte Handlungen uns vor Augen führen müsse. Und eben bei einer solchen Nebeneinanderstellung der edlen und niedrigen Charaktere und der sittlich reinen und verbrecherischen Handlungen werde, meint man, sowohl das Gute wie das Böse, die Tugend sowie das Laster in seinem richtigen Lichte erscheinen. Auf diese Weise erscheine also die Tugend, sowie sie ist, näml. als etwas Hohes, Reines und Herrliches und ebenso auch das Laster, sowie es ist, näml. als etwas Unreines, Niedriges, Abscheuliches und Verachtenswertes. Und das heisse eben dem Guten und dem Bösen den Spiegel vorhalten.

Man weist in dieser Beziehung noch oft auf Shakspeare hin, in dessen Dramen wohl sehr oft moralische Gegensätze sich berühren: gewissenlose Intriganten und diabolische Verbrecher neben reinen und edlen Charakteren vorkommen. So könnte man meinen, dass z. B. der von Macbeth verübte Mord uns desto verbrecherischer erscheinen muss, weil der König, der diesem Mord zum Opfer fällt, ein so durchaus reiner und sittlich edler Charakter ist. Ebenso könnte man geltend machen, dass die

blutgefärbte Vergangenheit Richards III. uns desto schauderhafter erscheint, wenn wir sie dem schuldfreien Lebenslauf und der edlen Gesinnung des jungen Richmond gegenüber gestellt sehen. Und der von Othello in der Wut der Eifersucht verübte Mord erscheint uns ebenso desto grässlicher, weil wir die Schuldlosigkeit und Reinheit Desdemonas kennen.

Alles dies kann einem ja bis zu einem gewissen Grad natürlich vorkommen, ohne dass es doch stichhaltig ist. Gegen eine solche Anschauung ist aber zweierlei einzuwenden.

Erstens ist eine solche Nebeneinanderstellung des Guten und Bösen in der Kunst durchaus nicht immer möglich, auch nicht einmal in der Poesie. Wenigstens würde eine strikte Befolgung dieser Forderung oft zur Geschmacklosigkeit und auch zur Lächerlichkeit führen. Das Leben ist durchaus nicht so symmetrisch eingerichtet, dass da immer die edlen und niedrigen Charaktere *paarweise* vorkämen. Im Gegenteil, das Gute und das Böse sind im Leben äusserst ungleichmässig und unsymmetrisch verteilt. Zeitweise kann uns der Lauf des Lebens vollständig trostlos und lichtlos erscheinen, so dass es uns vorkommt, als hätten die Mächte der Finsternis eine dauernde Hegemonie gewonnen. Zum Glück giebt es aber auch andere Stunden, in denen uns die guten Mächte entschieden zu triumphiren scheinen. Nun kann ein Künstler sehr oft das Bedürfnis haben Erfahrungen trostloser Art zu schildern, die auf ihn den Eindruck gemacht haben, als herrschte das Böse unbeschränkt in der Welt. Doch hat man kein Recht einen solchen Künstler für einen unmoralischen Künstler zu halten, denn daraus dürfen wir ja noch keineswegs folgern, dass seine eigene Gesinnung unmoralisch ist und dass er sich also über die Triumphe des Bösen freut, er kann im Gegenteil darüber zum Tode betrübt sein. Aber um diese seine eigene moralische Gesinnung zu offenbaren, braucht er doch nicht den Lauf des Lebens zu *entstellen* und er darf es auch nicht thun. Er darf nicht eine Erfahrung, die trostloser Art war und die er auch ursprünglich so wiedergeben

wollte, dadurch hoffnungsreicher und lichtvoller machen, dass er in seine Schilderung sittlich erhabene Charaktere und edle Thaten hineinzuzwängen sucht, ohne dass diese auf natürliche Weise dahin gehören. Wenn z. B. ein Novellist einen Diebstahl oder einen Mord oder irgend ein anderes Verbrechen schildern will, kann er doch keineswegs in dieselbe Schilderung irgend eine andere That hineinzwängen, die zur erstgenannten in moralischer Hinsicht ein Gegensatz ist und nur den Zweck hat die Niedrigkeit und Abscheulichkeit der erstgenannten hervorzuheben und auffallender zu machen. Und wenn jemand so etwas dennoch versuchte, würde daraus nur eine *künstlich*, aber keine *künstlerisch* gemachte Novelle entstehen. — Im Roman und Drama, wo mehr Personen auftreten und mehr Handlungen sich abspielen, kann die Nebeneinanderstellung der guten und bösen Charaktere und Handlungen bisweilen leichter sein. Aber auch hier führt sie, wenn man sie überall anwenden will, zur Geschmacklosigkeit und Lächerlichkeit. Auf *dem* Wege kommt man eben zu den Theaterengeln und Theaterintriganten und zu Romanhelden und Romanschurken und überhaupt zu einer solchen Art von Kunst, wo die Konflikte kalt konstruirt und die Charaktere schablonenhaft gestaltet sind.

Aber wenn die Nebeneinanderstellung des Guten und Bösen in der Kunst auch überall möglich wäre, könnte sie doch keineswegs als ein Beweis der Moralität des Kunstwerkes gelten. Durch eine solche Nebeneinanderstellung des Guten und Bösen wird näml. durchaus nicht das erreicht, was dadurch erreicht werden sollte. Es sollte uns ja dadurch der moralische Standpunkt des Künstlers, seine eigene Gesinnung, klar werden. Aber wie kann die eigene Gesinnung des Künstlers daraus klar werden, wenn er auch in seinem Werke edle und niedrige Charaktere und gute und tadelnswerte Handlungen neben einander auftreten lässt? Eine solche Nebeneinanderstellung des Guten und Bösen beweist an und für sich von der Gesinnung des Künstlers noch gar nichts. Die Nebeneinan-

derstellung des Guten und Bösen ist als solche nur etwas *Äusserliches*, woraus sich keineswegs auf die Gesinnung des Künstlers schliessen lässt. Ein Künstler kann sehr gut in seinem Drama oder Roman gutherzige, opferwillige, selbstlose und idealistisch gesinnte Charaktere und neben diesen listige Intriganten, gewissenlose Egoisten und diabolische Verbrecher schildern, und sein Werk kann dennoch im höchsten Grade unmoralisch sein. Er kann näml. selbst *innerlich auf der Seite des Bösen stehen*, die selbstlosen und idealistisch gesinnten Charaktere für einfältig und lächerlich und die kalt berechnenden Egoisten und gewissenlosen Verbrecher für intelligent, bewundernswert, ja sogar für „Übermenschen“ halten und alles dies auch in seinem Werke in einem solchen Lichte erscheinen lassen. So möchte ich behaupten, dass z. B. bei Ibsen etwas Derartiges zu sehen ist. Es macht ihm offenbar bisweilen Spass gutherzige, selbstlose und idealistische Menschen in einem etwas komischen Lichte erscheinen zu lassen, so dass sie uns sehr einfältig und naiv vorkommen, wogegen wiederum herzlose „Realpolitiker“, rücksichtslose Streber und gewissenlose Egoisten als pfiffig, sogar genial und deshalb bewundernswert und auch gewissermassen sympathisch und achtungerweckend erscheinen. So z. B. in „Wildanden“, wo Hjalmar Ekdal und sein Jugendfreund mit ihrer „idealen Forderung“ ziemlich lächerlich gemacht werden. Ebenso in „Gengangere“, wo der gutherzige, edelgesinnte Pastor, der von dem listigen, gewissenlosen Tischler so gründlich an der Nase herumgeführt wird, keineswegs in einem günstigen und achtungerweckenden Lichte erscheint, sondern im Gegenteil einen teils komischen, teils bemitleidenswerten Eindruck macht. — Ich will in diesem Zusammenhang nicht auf die Frage eingehen, ob es Ibsen als Fehler anzurechnen sei, dass er so geschildert hat. Ich will nur konstatiren, dass der eigene moralische Standpunkt, die eigene Gesinnung, des Verfassers keineswegs direkt daraus erkennbar ist, wenn er auch in seinem Werke sittliche und unsittliche Charaktere neben einander auftreten lässt.

Es giebt noch einen Gesichtspunkt, nach dem man entscheiden zu können glaubt, ob ein Kunstwerk moralisch sei oder nicht. Sehr allgemein wird näml. ein Kunstwerk für moralisch gehalten, wenn das Böse darin seinen rechtmässigen Lohn erhält und das Gute ebenso. Unmoralisch wäre dagegen ein solches Kunstwerk, wo das Gute und das Böse ihren rechtmässigen Lohn nicht finden, sondern wo das Böse triumphirt und das Gute zu Grunde geht.

Gegen diese Anschauungsweise ist jedoch in der Hauptsache dasselbe einzuwenden wie gegen die eben berührte Auffassung. Es ist unmöglich für den Künstler, wenn er das Leben nicht entstellen will — was er wiederum nicht thun darf — es so einzurichten, dass das Gute in seinem Werke immer triumphirt und das Böse zu Grunde geht. In dem wirklichen Leben, so wie es ist und so wie es auch einer gesunden gefühlsmässigen Betrachtung erscheint, kommt es sehr oft vor, dass das Gute zu Grunde geht und das Böse triumphirt. Würde es nun in der Kunst immer umgekehrt sein, dann müssten wir sogleich einsehen, dass das Leben in der Kunst entstellt ist, und eine solche Kunst würde unseres Vertrauens und unserer Sympathie verlustig gehen.

Und übrigens, wenn der Künstler es immer so einrichten müsste, dass das Gute in seinem Werke triumphirte und das Böse zu Grunde ginge, so würde dies sehr oft zu äusserst gewaltthätigen und gekünstelten Arrangements führen und das Kunstwerk geschmacklos und lächerlich machen.

Aber wenn dem auch nicht so wäre, könnte die Sittlichkeit und Unsittlichkeit des Kunstwerkes dennoch nicht darauf beruhen, welches Ende das Gute und das Böse in dem Werke nehmen. Mag der Künstler in seinem Werke das Gute zu Grunde gehen und das Böse triumphiren lassen oder umgekehrt, dies ist jeden Falls etwas ganz Äusserliches, woraus man noch keineswegs darauf schliessen kann, von welcher Art die eigene Gesinnung des Verfassers in moralischer Hinsicht ist. Ein Künstler, in dessen Werk das Gute zu Grunde geht und das Böse

triumphirt, kann selbst in seinem Inneren vollständig auf der Seite des Guten stehen und der Triumph des Bösen kann ihm im Herzen weh thun. Dann hat man kein Recht einen solchen Künstler und ein solches Kunstwerk für unmoralisch zu halten. — Und umgekehrt kann wiederum ein anderer Künstler, in dessen Werk das Gute triumphirt und das Böse zu Grunde geht, doch selbst innerlich auf der Seite des Bösen stehen und den Triumph des Guten bedauern. Und soweit eine solche Gesinnung in seinem Werke zum Vorschein kommt, muss man es für ein unmoralisches Kunstwerk halten, trotzdem das Gute darin triumphirt und das Böse zu Grunde geht.

Und so kommen wir wieder zu unserer ursprünglichen Frage zurück. *Woher wissen wir, welches Kunstwerk sittlich, welches unsittlich ist und worauf beruht die Sittlichkeit oder Unsittlichheit des Kunstwerkes?* Die Unsittlichkeit des Kunstwerkes kann nicht darauf beruhen, dass der Künstler uns hat demoralisiren wollen, denn ein solches Werk ist kein *Kunst*werk. Sie kann auch nicht auf der Unsittlichkeit des Stoffes beruhen, denn es giebt viele Kunstwerke, in denen unsittliche Charaktere und Handlungen geschildert werden, ohne dass die Kunstwerke selbst darum unsittlich sind.

Man kann nun wohl schon a priori sagen, *dass es einzig und allein auf der eigenen Gesinnung des Künstlers* beruhen muss, ob sein Werk moralisch oder unmoralisch ist, *soweit näml. diese Gesinnung des Verfassers in dem Werke zum Vorschein kommt.* Aber das ist eben die Frage, auf welche Weise diese sittliche oder unsittliche Gesinnung des Künstlers in dem Werke zum Vorschein kommen kann, ohne dass ihr Zumvorscheinkommen mit der eigenen Natur des Kunstwerkes in Widerspruch steht. Auf diese Frage können nun unserer Ansicht nach die gewöhnlichen Erklärungsweisen keine befriedigende Antwort geben. Dies muss wiederum darauf beruhen, dass diese Erklärungsversuche nicht von der richtigen Auffassung von dem Wesen der Kunst ausgehen. Diese Frage kann nur dann befriedigend beantwortet werden, wenn das

Wesen der Kunst und das der Moral zuerst richtig und klar aufgefasst worden ist. — Hier erweisen sich nun, scheint es uns, sowohl die Nachahmungstheorie als auch die „Schönheitstheorie“ als impotent und unfruchtbar. Es kommt uns unmöglich vor klar und verständlich darzulegen, wodurch ein Kunstwerk dann unsittlich würde, wenn sein Wesen darin bestünde entweder das Seiende nachzuahmen oder einen gewissen Genuss zu bringen. Auch keine von den anderen Theorien, durch welche man das Wesen der Kunst hat erklären wollen, scheint uns im Stande zu sein befriedigend zu erklären, wodurch ein Kunstwerk sittlich oder unsittlich wird. — Dagegen scheint es uns, dass diese Frage sich ganz natürlich und verständlich beantworten lässt, sobald man von derjenigen Auffassung von dem Wesen der Kunst ausgeht, welche im Kap. III dargelegt wurde.

Das Kunstwerk ist eine ansteckend wirkende Wiedergabe derjenigen Gefühle, welche die Lebenserscheinungen in dem Künstler hervorgerufen haben. Nun sind die Lebenserscheinungen äusserst bunt. Das wechselnde Verhängnis bringt dem Erdensohne sehr Verschiedenartiges. Auch vom moralischen Gesichtspunkte aus betrachtet gestalten sich die Lebenserscheinungen, die menschlichen Charaktere und Handlungen, sehr verschieden. Aber von welcher Art die Lebenserscheinungen nun auch sein mögen, alle können sie künstlerisch dargestellt werden, soweit sie nur auf das Gefühlsleben des Künstlers einen so bedeutenden Eindruck gemacht haben, dass in ihm ein Bedürfnis erwacht ist diesen Eindruck auch anderen wahrnehmbar zu machen. Unsittliche Charaktere und Handlungen, die der Künstler gesehen und kennen gelernt hat, können ebenso gut wie sittliche in ihm ein solches Bedürfnis hervorrufen. Nun ist es aber natürlich, dass in einem moralisch gesunden Menschen sittliche und unsittliche Charaktere und Handlungen nicht gleichartige, sondern beide ihrer Natur entsprechende Gefühle hervorrufen. Wenn also das Gefühlsleben des Künstlers moralisch gesund ist, erscheint ihm das Laster und die Sünde überhaupt

als etwas Vermeidliches, Entehrendes und des Menschen Unwürdiges, als etwas, was man streng verurteilen und energisch bekämpfen muss. Und wenn die Sünde einmal in der Wirklichkeit einen solchen Eindruck auf das Gefühlsleben des Künstlers macht, wird sie naturgemäss in einem solchen Lichte auch in seinen Werken erscheinen, denn das Kunstwerk war ja weiter nichts als eine ansteckend wirkende Wiedergabe derjenigen Gefühle, welche die Erscheinungen des wirklichen Lebens in dem Künstler hervorgerufen haben. Wenn nun die Sünde und alles Böse überhaupt auf das Gefühlsleben des Künstlers einen solchen Eindruck gemacht hat und also auch in seinen Werken in einem solchen Lichte erscheint, also nicht als etwas Harmloses, worüber man lachen könnte, was witzig, pikant und vielleicht sogar vornehm und fein ist, sondern als etwas was äusserst ernst, entehrend und verderblich ist — wenn das moralische Böse in den Werken eines Künstlers in einem solchen Lichte erscheint, dann ist es ein Zeichen dafür, dass das Gefühlsleben des Verfassers moralisch gesund ist, und dann halten wir seine Werke für sittlich.

Man muss genau darüber im Klaren sein, dass der Künstler, um ein sittlicher Künstler zu sein und sittlich tadellose Kunstwerke zu schaffen, keineswegs verpflichtet ist zu irgend welchen pädagogischen oder didaktischen Zwecken die Abscheulichkeit des Lasters und seine verderblichen Folgen geflissentlich zu veranschaulichen. Verfährt er so, dann ist er kein reiner Künstler mehr. Als Künstler braucht er sich um sonst nichts zu kümmern als um das „annoncer le retentissement des faits dans les profondeurs de sa sensibilité“. Seine einzige Sorge soll sein ohne Nebengedanken, aufrichtig und mit ansteckender Kraft diejenigen Gefühle zum Ausdruck zu bringen, welche die Lebenserscheinungen in ihm hervorgerufen haben. *Aber daraus sehen wir eben, was für ein Mann er selbst ist.* Jenachdem welcherlei Gefühle dieser und jener Charakter, diese oder jene Handlung, welcherlei Gefühle die Tugend und welcherlei Gefühle das Laster und welcher-

lei Gefühle die verschiedenartigen Lebenserscheinungen überhaupt in dem Künstler hervorgerufen haben, werden wir sehen, wie seine eigene Gesinnung in moralischer wie auch in anderen Beziehungen ist. Um also den moralischen Standpunkt des Künstlers, seine eigene Gesinnung und seine ganze Persönlichkeit überhaupt kennen zu lernen, brauchen wir nur an den Künstler diese Ermahnung zu richten: drücke aus, welcherlei Gefühle die verschiedenartigen Lebenserscheinungen in dir hervorgerufen haben, und wir sagen, was für ein Mann du bist und welch Geistes Kind!

Gilt es also darüber zu entscheiden, ob ein Kunstwerk moralisch oder unmoralisch ist, verfahren wir ganz einfach folgenderweise. Wir stellen uns die geschilderten Charaktere und Handlungen als wirklich vor (gewöhnlich ohne es selbst zu merken) und fragen uns: welcherlei Gefühle dieser und jener Charakter, diese oder jene Handlung in uns selbst hervorgerufen hätte. Zeigt es sich nun, dass diejenigen Gefühle, welche die geschilderten Lebenserscheinungen in uns hervorgerufen hätten, mit denjenigen Gefühlen, welche sie im Künstler hervorgerufen haben und welche eben im Kunstwerk zum Ausdruck kommen, in gleicher Richtung gehen, dann halten wir das Kunstwerk für moralisch. Wenn aber eine solche Prüfung zu einem entgegengesetzten Resultat führt, wenn dasjenige, was dem Künstler vornehm und fein vorkommt, unserer gefühlsmässigen Betrachtung kleinlich, gekünstelt und nichtig erscheint und wenn ein Charakter, den er als achtungerweckend, bewundernswert und grossartig geschildert hat, in unseren Augen erbärmlich und verachtenswert ist u. s. w., dann halten wir das Kunstwerk für unmoralisch.

Nun ist es natürlich keineswegs gesagt, dass „wir“, d. h. die Kunstempfänger, objektiv betrachtet immer Recht haben, wenn wir ein in moralischer Hinsicht verwerfendes Urteil über ein Kunstwerk aussprechen. Ebenso möglich ist es natürlich, dass unser moralischer Standpunkt niedrig, unsere Auffassung unentwickelt und irregeleitet und

unser moralisches Gefühl abgestumpft ist, wogegen der Künstler einen höheren, reineren und weitherzigeren moralischen Standpunkt vertritt. Aber von all dem ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede. Es handelt sich jetzt nicht darum zu entscheiden, welcher moralische Standpunkt der höchste und reinste sei, sondern nur darum zu zeigen, wie man von einem *gegebenen* moralischen Standpunkt aus (dieser kann dann objektiv betrachtet richtig oder unrichtig, hoch oder niedrig sein) entscheiden kann, welches Kunstwerk, *von diesem gegebenen Standpunkte aus beurteilt*, moralisch, welches unmoralisch ist. Und diese Entscheidung geschieht nun kurz gesagt so, dass wir erwägen, ob diejenigen Gefühle, welche die vom Künstler dargestellten Lebenserscheinungen in ihm selbst hervorgerufen haben und deren Ausdruck das Kunstwerk als Ganzes betrachtet ist, nach *unserer* moralischen Auffassung legitim und berechtigt sind. Wenn wir merken, dass dasjenige von Künstler mit Hohn und Verachtung behandelt wird, was unserer gefühlsmässigen Betrachtung moralisch hoch und heilig erscheint, und umgekehrt wiederum dasjenige in den Augen und in der Schilderung des Künstlers erhaben und heldenhaft erscheint, was uns verachtenswert und sogar strafwürdig vorkommt, so ist es natürlich, dass wir die Gefühle des Künstlers nicht für moralisch berechtigt halten können, sofern wir nicht unserem eigenen Standpunkt untreu werden wollen.

Diejenige äusserst wichtige Erscheinung, die wir als Relativität der künstlerischen Gefühlsansteckung bezeichnet haben, lag eben in dem Umstand begründet, dass das Gefühl des Künstlers, um in vollem Sinne auf uns ansteckend zu wirken, in unseren Augen tief motivirt, legitim und nach jeder Richtung hin berechtigt sein muss. Und diese Berechtigung des Gefühls wird dann, wie näher ausgeführt wurde, von mehreren Gesichtspunkten aus geprüft, unter denen jedoch der moralische Gesichtspunkt vielleicht der wichtigste war.

Obgleich es aus den vorangehenden Ausführungen

schon ziemlich klar sein sollte, wie man darüber entscheidet, ob ein Kunstwerk moralisch oder unmoralisch ist, wollen wir dies auch noch bildlich klarer zu machen suchen.

Wenn wir annehmen, dass es zwei Wagen geben könnte, die bewusste Wesen wären und von denen die eine die andere kontrolliren wollte, so würde eine solche Kontrolle nur auf eine Weise zweckmässig und einfach vorsichgehen können. Die kontrollirende Wage würde einen Gegenstand wählen, diesen auf die andere Wage werfen und nachsehen, welches Gewicht die Wage anzeigt. Dann würde sie selbst denselben Gegenstand wägen und die Resultate mit einander vergleichen. Würden übereinstimmende Resultate dabei herauskommen, dann würde die kontrollirende Wage die kontrollirte für richtig halten, im entgegengesetzten Falle für unrichtig.

Die Art und Weise, in der wir darüber entscheiden, ob ein Kunstwerk moralisch oder unmoralisch ist, ist nun in vielem einer solchen gegenseitigen Kontrolle zweier Wagen ähnlich. Unser Gefühlsleben ist in einem gewissen Sinne eben eine solche Wage, welche die Lebenserscheinungen abwägt und ihr Gewicht in Gefühlswerten angiebt. Und gilt es nun zu prüfen, ob der Künstler den Gefühlswert irgend einer Lebenserscheinung richtig angegeben hat, dann giebt es kein anderes Mittel als dieselbe Erscheinung selbst abzuwägen und zu vergleichen, ob die Gefühlswerte mit einander übereinstimmen. Ist dies der Fall, dann sagen wir, dass der Künstler den Gefühlswert der Erscheinungen richtig angegeben hat, im entgegengesetzten Falle unrichtig.

Eine kurze Antwort auf die Frage, woher wir wissen, ob ein Kunstwerk sittlich oder unsittlich ist, würde also folgendermassen lauten: *Ein Kunstwerk ist dann moralisch, wenn diejenigen Gefühle, welche die dargestellten Lebenserscheinungen in dem Künstler in moralischer Hinsicht hervorgerufen haben und welche im Kunstwerk zum Ausdruck kommen, mit denjenigen Gefühlen übereinstimmen, welche dieselben Erscheinungen in moralischer Hinsicht in*

uns hervorrufen; unmoralisch dann, wenn diese Gefühle mit einander nicht übereinstimmen.

Jetzt muss man sich wiederum achtsam davor hüten etwa zu denken, es gehörte zur Natur eines unsittlichen Kunstwerkes, dass der Künstler *absichtlich und geflissentlich* das Laster als schön und lockend und die Tugend als altmodisch, philisterhaft und langweilig geschildert hätte. Hat er dies gethan, dann ist er ein *Demoralisator*, und ein Demoralisator ist ebensowenig ein reiner Künstler wie ein Moralisator. Ein unmoralischer *Künstler* hat nicht das Laster als schön und lockend und die Tugend als philisterhaft und langweilig schildern *wollen*, sondern *beides ist seiner gefühlsmässigen Betrachtung wirklich so erschienen*, ohne dass er sich vielleicht selbst dessen bewusst gewesen ist. Und da ein Mal die Tugend und das Laster ihm in einem solchen Lichte erschienen sind und auf sein Gefühlsleben einen solchen Eindruck gemacht haben, hat er sie auch in seinen Werken so geschildert ohne weiter etwas damit zu bezwecken. *Dass* die Tugend und das Laster ihm in einem solchen Lichte erschienen sind und einen solchen Eindruck auf sein Gefühlsleben gemacht haben, dies muss darauf beruhen, dass sein Gefühlsleben in moralischer Hinsicht nicht mehr gesund, sondern abgestumpft und verdorben ist, was wiederum eine Folge von sehr komplizirten Ursachen sein kann. Am gewöhnlichsten entwickelt sich doch unser Gefühlsleben in moralischer Hinsicht in einer ungesunden Richtung und wird abgestumpft und verdorben deshalb, weil wir in einer Umgebung leben, in der die Sittengesetze sehr allgemein nicht befolgt werden und ihre Nichtbefolgung gar nicht als Fehler angesehen wird. Zu Anfang kann wohl die Verletzung eines Sittengesetzes, wenn wir noch nicht gewöhnt sind dergleichen mit anzusehen, eine heftige moralische Indignation in uns hervorrufen. Wenn wir aber solche Verletzungen immer häufiger sehen und niemand in unserer Umgebung sich darüber empört, sondern alle diese Ordnung der Dinge ganz natürlich finden, dann wird auch unser eigenes moralisches Gefühl allmäh-

lich abgestumpft und das Laster beginnt uns als etwas zu erscheinen, um dessentwillen Lärm zu schlagen naiv und lächerlich wäre. — Noch mehr wird unser moralisches Gefühl dann abgestumpft, wenn wir auch selbst im Widerspruch mit den Forderungen der Sittengesetze leben. Dann ist ein fortgesetztes Leben in derselben Richtung nur unter zwei Bedingungen möglich: entweder muss man sich selbst verachten oder man muss das Sittengesetz verachten. Da nun die letzte Alternative bedeutend bequemer ist, wird sie auch von den meisten bevorzugt.

Am verderblichsten wirkt es natürlich auf das Gefühlsleben in moralischer Hinsicht, wenn diese beiden Faktoren zusammenwirken: wenn das Individuum selbst gegen die Sitt ngesetze handelt und dasselbe in seiner Umgebung ganz allgemein geschieht.

Es ist also ein Irrtum zu glauben, wie es wohl ziemlich oft geschieht, die unsittlichen Kunstwerke entstünden so, dass irgend ein prinzipiell unmoralischer Lebemann geflissentlich das Laster als fein und vornehm und die Tugend als philisterhaft und langweilig schilderte um die Menschen zu demoralisiren. Auch so können viele unsittliche Werke entstehen. Aber die unsittlichen *Kunst*werke entstehen aut eine ganz andere Weise. — Unsere moralische Konstitution ist gewissermassen eine Brille, die eine bestimmte Farbe hat, wenn sie normal und gesund ist, und durch welche wir die Lebenserscheinungen betrachten. Nun kan aber infolge unserer eigenen Lebensweise oder durch anderweitige Ursachen diese Farbe der Brille eine andere werden, so dass sie nicht mehr normal ist. Dann werden auch die Lebenserscheinungen in unseren Augen eine andere Farbe bekommen und auch auf unser Gefühlsleben einen anderen Eindruck machen. Folglich müssen sie dann auch in der künstlerischen Produktion des betreffenden Individuums in einer anderen Beleuchtung erscheinen, da doch die Kunst weiter nichts ist als eine ansteckende Wiedergabe derjenigen Gefühle, welche die Lebenserscheinungen in dem Künstler hervorgerufen haben.

Was man also, weil es gewöhnlich übersehen wird, besonders hervorheben muss, ist dies: *Der unsittliche Künstler, der wirklich ein echter Künstler ist, will nicht geflissentlich und gegen sein besseres Wissen die Lebenserscheinungen in moralischer Hinsicht in falscher Beleuchtung darstellen, sondern er thut es bona fide ohne sich dessen selbst bewusst zu sein, weil eben die Lebenserscheinungen ihm schon von selbst in moralischer Hinsicht in einer falschen Beleuchtung erscheinen.* So wird es auch erklärlich, dass ein Künstler oft aufrichtig erstaunt sein kann, wenn er den Tadel hören muss ein unsittliches Kunstwerk geschaffen zu haben.

Hier könnte nun jemand folgende Frage aufwerfen. Da nun auch der unsittliche Künstler niemanden zur Sünde verführen will, sondern Tugend und Laster nur so darstellt, wie sie ihm erscheinen, und da weiter seine Darstellung, falls sie auch unsittlich wäre, auf einen Menschen nicht ansteckend wirken kann, dessen Gefühlsleben moralisch gesund ist, denn ein moralisch gesundes Gefühl reagirt gegen die Wirkung eines unsittlichen Kunstwerkes — da es mit all diesem also bestellt ist, in welcher Hinsicht ist denn nun ein unsittliches Kunstwerk eigentlich gefährlich? Wenn ein unsittliches Kunstwerk auf jemanden ansteckend wirkt und seine Billigung gewinnt, so ist es ja nur ein Zeichen dafür, dass ein solcher Mensch nicht mehr moralisch gesund ist. Wenn die unsittliche Kunst jemanden verdirbt, kann sie also nur solche verderben, die schon verdorben waren.

Auf diese Weise wird oft räsonniert, und man hält deshalb oft die Auslassungen über die Verderblichkeit und Gefährlichkeit der unsittlichen Kunst wenigstens für stark übertrieben, wenn nicht für vollständig unmotivirt. So glaubt z. B. Konrad Lange versichern zu können: „Durch die Poesie ist noch kein Unschuldiger verdorben worden. Wer durch sie zur Sünde verführt wird, der war schon vorher verdorben oder es war überhaupt nichts an ihm zu verderben“. [1]) Höchstens wird es für möglich

[1]) W. d. K. II, S. 166.

gehalten, dass unsittliche Kunstwerke für unreife Jünglinge und schwärmerische Backfische gefährlich sein können. Aber auf erwachsene Menschen, die selbst wissen, was recht und unrecht ist, können sie, meint man, in keinem Falle verderblich wirken.

Eine solche Anschauungsweise beruht jedoch auf einer erstaunlich oberflächlichen und wenig entwickelten Psychologie. Es ist ein grosser Irrtum zu glauben, dass die unsittlichen Kunstwerke auf einen erwachsenen Menschen nicht mehr verderblich wirken können, sobald er nur ein Mal selbst weiss, was gut und böse ist und nach dieser Erkenntnis handelt. Einer von den mächtigsten Faktoren im Menschenleben ist die *Gewöhnung*, und auch in moralischer Hinsicht ist ihr Einfluss auf die Ansichten und die Lebensweise der Menschen ungeheuer. Meine eigene Auffassung in moralischen Fragen kann so gefestigt sein wie möglich und mein eigenes moralisches Gefühl gesund, unverdorben und stark, und doch ist nicht mehr nötig, als dass ich nur sehe, dass irgend ein Sittengesetz in meiner Umgebung immer wieder und allgemein verletzt wird, und mit Naturnotwendigkeit wird auch mein eigenes moralisches Gefühl in der betreffenden Hinsicht allmählich abgestumpft. Wenn ich zum ersten Mal sehe, dass ein Sittengesetz verletzt wird, kommt es mir vielleicht ganz ungeheuer vor, und ein solches Vergehen ruft in mir die heftigste moralische Indignation hervor. Eine solche Indignation erwacht in mir noch das zweite und das dritte Mal und vielleicht sogar noch ziemlich lange weiter. Diese Indignation wird aber allmählich doch schwächer. Wenn die Vergehen nicht aufhören, sondern immer wieder vorkommen, werde ich schliesslich ganz müde mich über sie ebenso heftig zu empören wie im Anfang. Dies beruht auf einem ganz allgemeinen psychologischen Gesetz. Ein durch eine Wahrnehmung hervorgerufenes Gefühl, welches beim ersten Mal sehr lebhaft und intensiv war, wird allmählich desto schwächer, je öfter die Wahrnehmung sich wiederholt. Ein Gewehrschuss mitten in einer grossen Stille kann uns so erschrecken, dass wir aufspringen, wenn er uns ganz unerwartet kommt. Wenn nun nach

einer oder zwei Minuten ein zweiter Schuss knallt, und wieder nach einer Minute ein dritter, so zucken wir noch vielleicht ein wenig zusammen, aber lange nicht mehr so stark wie beim ersten Mal. Wenn aber dieses Knallen dann regelmässig fortgesetzt wird und Stundenlang und Tagelang andauert, hören wir ganz ruhig zu und am Ende bemerken wir es kaum mehr.

Auf eben dieses Gesetz gründet sich nun die Abstumpfung unseres moralischen Gefühls durch die Gewöhnung. Wenn für mich selbst irgend ein Sittengesetz hoch und heilig ist und ich dann plötzlich wahrnehme, wie gegen dasselbe verstossen wird, wirkt eine solche Wahrnehmung auf mich beim ersten Mal wie ein Gewehrschuss inmitten einer grossen Stille: mein moralisches Gefühl regt sich heftig auf und zwingt mich ein solches Vergehen streng zu missbilligen und zu verurteilen. Dasselbe kann sich noch einige Male wiederholen. Wenn nun aber diese Vergehen gegen das Moralgesetz nicht aufhören, sondern im Gegenteil immer häufiger und allgemeiner werden, so werde ich am Ende ganz notwendig so müde, dass ich diese Vergehen nicht mehr mit derselben Heftigkeit missbilligen und verurteilen kann wie zu Anfang. Dies bedeutet: ich gewöhne mich daran solche Vergehen zu sehen. Und was sehr gewöhnlich und alltäglich ist, das ruft in uns auch keine lebhafteren Gefühle hervor, solchen Erscheinungen schenken wir überhaupt keine grössere Aufmerksamkeit mehr, eben weil sie so alltäglich sind. So geht es auch, wenn man sich daran gewöhnt hat Vergehen gegen ein Sittengesetz mit anzusehen. Solche Vergehen sind uns nicht mehr so auffallend, nehmen unsere Aufmerksamkeit nicht mehr so lebhaft in Anspruch. Zwar missbilligen wir noch immer fortwährend solche Vergehen, sobald wir wieder dazu kommen darüber etwas näher nachzudenken, aber nicht mehr mit der ursprünglichen Heftigkeit, sondern schon etwas *mild* und *resignirt.* Das ist ja sehr traurig, sagen wir, aber es ist ja so gewöhnlich! Was kann man dabei thun? Und wenn nun alles in der alten Weise fortgeht und keine Änderung zum Besseren eintritt, wird auch diese resignirte

Missbillung noch milder. Denn dasjenige, was sehr gewöhnlich und allgemein ist, fängt allmählich an uns auch als *notwendig* und *unvermeidlich* zu erscheinen, zwar zuerst wohl als ein notwendiges Übel, das man noch missbilligen, aber doch eigentlich auch dulden und toleriren muss. Aber auch dabei bleibt man nicht lange stehen. Denn sobald wir ein Mal ein Übel wirklich für notwendig halten, können wir daraus eigentlich niemandem mehr einen Vorwurf machen, wir können es nicht mehr verurteilen, da dem doch nicht anders sein kann. Und auf diese Weise wird unsere moralische Missbilligung gradweise allmählich abgeschwächt und kann endlich vollständig aufhören.

Dieser Umstand muss wiederum oft ganz eingreifend und verhängnisvoll auf das Leben des Individuums zurückwirken. Auch der reinste Mensch hat gelegentliche Triebe und Begierden, die im Widerspruch mit den Forderungen der Sittengesetze stehen. Darum ist das sittliche Leben immer das Ergebnis eines *Kampfes*, in dem die Achtung vor der Unverletzlichkeit und Heiligkeit der Sittengesetze über die Triebe und Begierden des Augenblicks triumphirt hat. Wenn nun aber die Achtung vor der Heiligkeit der Sittengesetze entweder verschwunden oder wenigstens stark abgeschwächt ist, wenn die Verletzung der Sittengesetze uns nicht mehr ungeheuer und entehrend, sondern im Gegenteil natürlich und sogar notwendig vorkommt, *dann fehlt ja den Trieben und Begierden des Augenblicks jedes Gegengewicht*, und sie dürfen ohne Widerstand unsere Handlungsweise lenken. Dies bedeutet es, wenn man sagt, dass die sittliche Widerstandskraft eines Menschen abgeschwächt oder geschwunden sei. Und wenn der Mensch seinen gelegentlichen Trieben und Begierden ein Mal freien Lauf gelassen hat und selbst also im Widerspruch mit den Forderungen der Sittengesetze lebt, *dann hat er ein eigenes, direktes und sehr mächtiges Interesse daran die Würde und die Majestät der Sittengesetze noch mehr herabzusetzen.* Dann genügt es ihm vielleicht nicht mehr die unsittliche Lebensweise nur für natürlich und notwendig und für nicht-

tadelnswert zu halten, sondern er hat *ein heimliches Bedürfnis sie sogar für etwas Tapferes, Vornehmes und Feines zu halten,* wie es ihm andererseits auch eine Befriedigung gewährt das tugendhafte Leben für altmodisch, wenig distinguirt, philiströs und banal zu halten. Auf diese Weise sucht er, sehr oft wohl unbewusst, seine Erbärmlichkeit auch in seinen eigenen Augen zu rechtfertigen. Die Sache steht nun ein Mal so, wie schon hervorgehoben wurde: wer gegen das Sittengesetz handelt, der hat keine andere Wahl: entweder muss er sich selbst oder das Sittengesetz verachten. Und die meisten thun lieber das Letztere. — Auf diese Weise wird auch diejenige Erscheinung psychologisch erklärlich, die man als moralische Perversität bezeichnen könnte und worunter die eigentümliche Thatsache verstanden wird, dass es wirklich Leute giebt, denen sittliches Leben, Selbstentsagung und gewissenhafte Pflichterfüllung thatsächlich kleinlich, wenig distinguirt und philisterhaft vorkommen, wogegen das Laster in ihren Augen etwas Kühnes und Tapferes, Vornehmes und Feines hat, so dass sie aus der Befolgung der tierischen Instinkte eine Tugend und aus der Willensschwäche eine Stärke machen.

Was hier im Allgemeinen über den Einfluss des unsittlichen Milieus auf unsere moralische Auffassung und Lebensweise gesagt ist, gilt im grossen und ganzen auch von dem Einfluss der unsittlichen Kunstwerke. Jedesmal wenn wir uns in irgend ein wirkliches Kunstwerk vertiefen, setzen wir uns, ohne es vielleicht selbst zu merken, die Brille des Künstlers auf und betrachten die Lebenserscheinungen, also auch die Tugend und das Laster, in dem Lichte, in welchem sie der gefühlsmässigen Betrachtung des Künstlers erschienen sind. Wenn nun die Tugend und das Laster unserer eigenen gefühlsmässigen Betrachtung in der Wirklichkeit in einem anderen Lichte erscheinen, als der Künstler sie in seinem Werke darstellt, dann wirkt dieser Umstand hemmend auf die künstlerische Gefühlsansteckung, es erwacht in uns eine moralische Missbilligung, und wir hal-

ten das Kunstwerk für unsittlich. Da wir es aber nun nicht nur ein Mal oder zwei Mal mit einem unsittlichen Kunstwerk zu thun haben, sondern unzählige Male, *werden wir allmählich daran gewöhnt Tugend und Laster in einem falschen Lichte zu sehen,* wodurch wiederum unser moralisches Gefühl abgestumpft wird — bis zu welchem Grad, das hängt von sehr vielen Umständen ab: von unserer eigenen Widerstandskraft, von der Beschaffenheit unserer Umgebung u. s. w. Natürlich können wieder andere Faktoren der moralisch abstumpfenden Wirkung der unsittlichen Kunstwerke entgegenwirken, so dass ihr Resultat nicht erheblich, vielleicht gar nicht merkbar ist, denn das Leben ist ein äusserst komplizirtes Gewebe von Faktoren, die entweder mit oder gegen einander wirken. Aber die Thatsache bleibt doch bestehen, dass die Wirkung eines unsittlichen Kunstwerkes darauf ausgeht, unser sittliches Gefühl abzustumpfen, was dann besser oder schlechter gelingt, je nach der Stärke der dagegen wirkenden Faktoren. Wenn wir immer wieder Romane lesen und Dramen sehen, in denen z. B. die Ehebrüche als ganz natürliche, ja sogar oft als sehr lustige Ereignisse, über die man nur lachen kann, und ein ausschweifendes Leben als nur ein klein wenig „inkorrekt“, aber weiter nicht so sehr tadelnswert, sondern im Gegenteil als etwas Vornehmes und Feines ausgemalt werden — wenn wir dies immer wieder in den Kunstwerken wahrnehmen müssen, *so wird es unser moralisches Gefühl ganz einfach müde sich darüber mit derselben Heftigkeit aufzuregen und zu empören wie zu Anfang.* Wir werden in moralischer Hinsicht resignirt. Wir gevöhnen uns ganz unmerklich Tugend und Laster auch in *dem* Lichte zu sehen, auch eine solche Anschauungsweise zu toleriren, und so erscheinen uns die Vergehen gegen die Sittengesetze nicht mehr so äusserst ernst und streng verurteilbar wie zu Anfang.

Und vielleicht eben der Umstand, dass auch der unsittliche *echte* Künstler von jeder unkünstlerischen Tendenz so total frei ist, macht ihn in moralischer Hinsicht noch

gefährlicher. Wenn wir näml. merken, dass der Künstler uns zu demoralisiren sucht, nehmen wir uns schon im Voraus in Acht und geben uns ihm nicht ohne Vorbehalt hin. Aber auch der unsittliche echte Künstler erobert uns leichter eben deshalb, weil seine Mittel rein künstlerisch sind. Er sucht uns nichts aufzuzwingen, er will uns zu nichts bekehren, und deshalb haben wir keinen Grund ihm zu misstrauen und uns vor ihm in Acht zu nehmen. Er stellt nur mit olympischer Ruhe und vornehmer Interesselosigkeit das Menschenleben so dar, wie es seiner gefühlsmässigen Betrachtung erschienen ist. Er hat kein Interesse daran das Leben eben *so* darzustellen, wie er es thut. Nein, ihm ist es ganz einerlei! Würde das Leben seiner gefühlsmässigen Betrachtung anders erscheinen, dann würde er es ebenso gern auch anders darstellen, denn ihm liegt nichts daran. — Eben dadurch, dass auch der unsittliche echte Künstler von aller Proselytenmacherei so gänzlich frei ist, gewinnt er leichter unser Vertrauen. Wir halten uns gern seine Brille vor die Augen, wir geben uns ihm ohne Vorbehalt hin und sind neugierig zu sehen, wie die Welt sich seiner gefühlsmässigen Betrachtung gezeigt hat. Kurz: wir sind schon im Voraus sympathisch gegen ihn gestimmt und bemühen uns ihn und seine Betrachtungsweise verständlich zu finden. Was man aber ein Mal verständlich findet, das entschuldigt man gewöhnlich auch schon bedeutend leichter.

Wir sagen also um das Ergebnis dieser Erörterung kurz zusammenzufassen: *Die unsittlichen Kunstwerke wirken auf uns verderblich dadurch, dass sie uns daran gewöhnen Tugend und Laster in einem falschen Lichte zu betrachten, woraus naturgemäss folgt, dass die Majestät und Würde des Sittengesetzes in unseren Augen herabgesetzt und unser moralisches Gefühl abgestumpft wird, wodurch wiederum unsere moralische Widerstandskraft geschwächt wird.*

Ein Umstand, der zu Einwänden Anlass geben könnte, muss noch in diesem Zusammenhang erörtert werden. Jemand könnte näml. darauf hinweisen, dass auch viele

grosse Künstler, die nicht nur künstlerisch hervorragende, sondern auch moralisch tadellose, ja sogar erhabene Werke geschaffen haben, doch bekanntlich in ihrem eigenen Leben und nicht selten auch ihrem Charakter nach unmoralisch, ja sogar verachtenswert gewesen sind und noch dazu oft in einer Umgebung gelebt haben, die in moralischer Hinsicht nicht besser gewesen ist als sie selbst. Da nun ihr Gefühlsleben infolge der eigenen Lebensweise und durch den Enfluss der Umgebung hätte abgestumpft werden und dieses moralisch abgestumpfte Gefühl wiederum in ihrer künstlerischen Produktion zum Vorschein kommen müssen, — wie ist es da möglich, dass sie dennoch oft nicht nur moralisch tadellose, sondern auch Kunstwerke von grosser moralischer Reinheit haben schaffen können?

Dieser Umstand ist jedoch nicht schwer zu erklären. Es genügt nur besonders auf zwei allgemein bekannte Thatsachen hinzuweisen.

Erstens gehört es — auch wohl unter den Künstlern — zu den grossen Seltenheiten, dass ein Mensch *gänzlich* unmoralisch, so zu sagen unmoralisch aus Prinzip, wäre und *alle* Sittengesetze ohne Unterschied mit Füssen träte. Auch in einer Räuberbande müssen Alle einige Sittengesetze anerkennen und befolgen, sonst kann die Räuberbande nicht existiren. Auch der unsittlichste Mensch hat doch gewöhnlich einige Lebensregeln, die er für unverletzbar hält und immer zu befolgen sucht, auch oft dann, wenn ihre Befolgung eine grosse Selbstentsagung und bedeutende Opfer von ihm verlangt Eine solche Opferwilligkeit und Selbstentsagung zeigt er nur nicht allen, sondern bloss einigen Sittengesetzen gegenüber. Ein Offizier oder ein Lebemann kann wohl unter Umständen seinen Freund, dessen Frau er verführt hat, niederschiessen ohne eine solche That für entehrend zu halten. Er kann auch seinen armen Schneider, der wohl des Geldes bedürftig wäre, unbezahlt lassen ohne auch darüber Gewissensbisse zu haben. Wenn er aber einem reichen Spielkameraden, der gar nicht des Geldes bedürftig ist, eine Spielschuld nicht bezahlen kann, ist sein Ehrgefühl in diesem Punkt so

äusserst empfindlich, dass er sich für vollständig „ehrlos“ hält und sich deshalb vielleicht sogar eine Kugel vor den Kopf schiesst.

So kann auch ein Künstler, dessen moralisches Gefühl in einigen Beziehungen stark abgeschwächt und abgestumpft ist, in anderen Beziehungen doch ein vollständig gesundes und empfindliches moralisches Gefühl haben. Obgleich er einige Moralgesetze rücksichtslos mit Füssen tritt, können andere Moralgesetze ihm gleichwohl so hoch und heilig sein, dass er kaum mehr leben zu können glaubt, wenn er diese nicht respektirte. In sehr charakteristischer Weise wird in dem Roman „Ohne Dogma“ von Sienkiewicz als Nebenperson ein Schriftsteller geschildert, der nur zwei (moralische) „Dogmen“ hatte, näml. das Weib in Ehren zu halten und fremdes Eigentum nicht anzurühren. Und diese „Dogmen“ waren ihm so heilig, dass er es nicht für möglich hielt ohne Befolgung derselben zu leben.

Nun kann es natürlich leicht eintreffen, dass die in einem Kunstwerk dargestellten Erscheinungen solcher Natur sind, dass sie keine bedeutenderen Berührungspunkte mit denjenigen Moralgesetzen darbieten, denen gegenüber das moralische Gefühl des Künstlers abgestumpft ist. Dann braucht das abgestumpfte moralische Gefühl des Künstlers in dem Werke nicht zum Vorschein zu kommen und es kann auch nicht zum Vorschein kommen. Dagegen können die geschilderten Lebenserscheinungen solcher Natur sein, dass die erhabene und reine Auffassung des Künstlers von einigen anderen Sittengesetzen, mit denen die dargestellten Lebenserscheinungen engere Berührungspunkte haben, notwendigerweise zum Vorschein kommen muss, und da nun das moralische Gefühl das Künstlers diesen Gesetzen gegenüber keineswegs abgestumpft, sondern vollständig unverdorben und gesund ist, kann sein Werk auf diese Weise einen in moralischer Hinsicht geradezu erhebenden Eindruck machen.

Diese Erscheinung ist ganz ähnlich derjenigen, welche bei vielen krankhaften Zuständen zu beobachten ist. Ein krankhafter Zustand — mag er nun mehr phy-

sischer oder psychischer Art sein — kann entweder partiell oder total sein. Es giebt ja z. B. Geisteskranke, die im Übrigen eigentlich normal sind, die aber nur einige s. g. fixe Ideen haben, in denen ihre Abnormität zum Vorschein kommt. Wenn nun ein solcher Geisteskranker über Dinge redet, die mit seinen fixen Ideen in keiner Berührung stehen, redet er natürlich ganz verständig, ja oft sogar scharfsinnig und genial, und man merkt bei ihm keine Spur von Abnormität.

Ein moralisch verdorbenes Gefühlsleben ist nun im Grunde eigentlich auch ein krankhafter Zustand, der jedoch gewöhnlich nur partiell ist. Streng genommen ist wohl keiner von uns eigentlich moralisch vollständig gesund. Deshalb giebt es wohl auch nur äusserst wenige Künstler, deren moralisches Gefühl nicht in irgend einer Beziehung mehr oder weniger abgestumpft wäre. Wenn der Künstler aber Lebenserscheinungen behandelt, welche solcher Art sind, dass sie diesem abgestumpften Gefühl keine Gelegenheit darbieten zum Vorschein zu kommen, dann kann sein Werk unter Umständen hochsittlich sein, trotzdem sein moralisches Gefühl in einigen Beziehungen vielleicht sogar in hohem Grade abgestumpft ist.

Ein anderer Umstand ist aber in dieser Hinsicht noch weit wichtiger und von einer viel tiefgreifenderen Bedeutung für unser Leben, näml. der Umstand, *dass Theorie und Praxis, Wissen und Wollen durchaus nicht immer mit einander übereinstimmen.* Wir haben oft eine ganz klare Auffassung und ein tiefes Gefühl davon, was Recht ist und was man thun sollte, wir handeln aber oft dennoch direkt dagegen. Dies ist ja eine von den Grundthatsachen des menschlichen Geisteslebens, die eine äusserst weittragende Bedeutung hat. Vor allem hat diese Thatsache eine zentrale Bedeutung für unser religiöses Leben, denn darauf gründet sich ja eben das Gefühl der eigenen Erbärmlichkeit und Sündhaftigkeit und daraus folgt das Versöhnungsbedürfnis. Darum wird dieses Thema in den meisten Religionslehren in unzähligen Variationen wiederholt. Kurz und treffend hat schon der Apostel

Paulus diese Grundwahrheit in einigen Sätzen ausgesprochen. „Ich thue nicht, das ich will, sondern das ich hasse, das thue ich.“ „Das gute, das ich will, das thue ich nicht; sondern das Böse, das ich nicht will, das thue ich.“ „Ich sehe aber ein ander Gesetz in meinen Gliedern, das da widerstreitet dem Gesetz in meinem Gemüthe, und nimmt mich gefangen in der Sünde Gesetz, welches ist in meinen Gliedern.“ [1])

Besonders bei den Künstlern kann nun dieser Widerstreit zwischen Theorie und Praxis, zwischen Wissen und Handeln, zwischen dem Gesetze des „Geistes“ und dem des „Fleisches“ oft auffallend schroff sein. Er kann so schroff sein, dass man zum Verständnis einiger Künstlernaturen beinahe annehmen muss, dass in ihnen eigentlich zwei Menschen wohnen, der eine, „dont la tête au ciel était voisine“, und der andere, „dont les pieds touchaient à l'empire des morts“. Der eine Mensch ist ein tierisches, erdgebundenes, schmutziges Wesen, das nach unten zieht, sich im Schmutze herumwälzt und sich dabei wohl fühlt. Und der andere Mensch ist ein Geschöpf einer höheren Welt, das oben in höheren Regionen schwebt und himmlische Visionen hat. — Wir alle sind ja gewissermassen Doppelwesen, die in zwei Niveaus leben. Und wenn wir da oben sind, dann wollen wir von dem anderen Wesen, das unten wohnt, nichts wissen und auch umgekehrt. — Nur kann die Entfernung dieser Niveaus bei einigen Menschen bedeutend grösser sein als bei anderen.

Allein auf diese Weise, scheint es uns, wird z. B. eine solche Erscheinung wie Rousseau, dessen erhabene Ideen in vielen Beziehungen in einem so schreienden Widerstreit mit seinem eigenen Leben standen, menschlich verständlich. Es wäre wohl sonst schwer zu glauben, dass er von seinen Ideen aufrichtig begeistert war, wenn man nicht annimmt, dass der Rousseau, der von einem besseren Menschengeschlecht träumte und durch die Erziehung die Menschen auf diese höhere Stufe erheben

---

[1]) Epistel an die Römer, Kap. VII, 15, 19, 23.

wollte, eigentlich ein ganz anderer Mensch war als der Rousseau, welcher mit seiner Magd in wilder Ehe lebte und seine eigenen Kinder ins Findelhaus schickte.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist es nun auch zu erklären, dass ein Künstler, der seinem Charakter nach niedrig und verachtenswert und in seinem Leben schmutzig und moralisch heruntergekommen ist, in seiner künstlerischen Produktion uns doch als gross, sittlich erhaben und bewundernswert erscheinen kann. Er offenbart uns dann in seiner Kunst nur sein *besseres Ich*, dessen Sehnsucht nach oben geht und das nichts von dem niedrigen Ich wissen will, welches in der Gefangenschaft tierischer Instinkte lebt.

Eine Einzelfrage, die in den Diskussionen über das Verhältnis der Kunst zur Moral gewöhnlich eine grosse Rolle spielt, oft sogar beinahe zur Hauptfrage gemacht wird, ist von uns bis jetzt noch unberührt geblieben. Es ist die Frage danach, wie weit es moralisch erlaubt sei in der detaillirten Schilderung des Sinnlichen d. h. der Erscheinungen, die mit dem Geschlechtstrieb im Zusammenhang stehen, in der Kunst zu gehen.

Diejenigen, welche die grösste Genauigkeit und Ausführlichkeit in dieser Hinsicht verteidigen, berufen sich oft darauf, dass der Geschlechtstrieb nun ein Mal ein Faktor von zentraler Bedeutung im Menschenleben sei, weshalb es notwendig sei, dass er auch in der Kunst eine entsprechende Rolle spiele, wenn die Kunst ein Mal das Menschenleben richtig wiederspiegeln will. [1]) — Diese Begründung scheint uns jedoch nicht haltbar. Die Kunst hat nicht die Aufgabe das Menschenleben in *dem* Sinne richtig wiederzuspiegeln, dass jeder Faktor des Lebens seiner *naturgesetzlichen* Bedeutung nach richtig dargestellt wäre. Die Verdauung und die Blutzirkulation sind *naturgesetzlich* betrachtet äusserst wichtige Faktoren im Leben des Menschen. Wenn aber ein Dramatiker oder Romanverfasser eine Person schildert oder ein Maler

---

[1]) Vgl. z. B. K. Lange, Das Wesen der Kunst II, S. 164, 165.

eine Menschengestalt darstellt, wird keiner von ihnen sich bemühen uns ein klares Bild davon zu geben, wie die Verdauung und die Blutzirkulation der betreffenden Person sind. Und doch wird es wohl niemandem einfallen zu behaupten, dass diese Künstler darum das Menschenleben unrichtig wiederspiegeln. — Die Frage, eine wie genaue Schilderung des Sinnlichen in der Kunst moralisch erlaubt sei, wird sich von einem ganz anderen Gesichtspunkt lösen lassen. Man muss sich wiederum vergegenwärtigen, was die Kunst war. Die Kunst hatte ja die Aufgabe das Leben — nicht so, wie es *naturgesetzlich* ist — sondern so, wie es *der gefühlsmässigen Betrachtung* erscheint, wiederzuspiegeln. Die Verdauung und die Blutzirkulation sind *naturgesetzlich* äusserst wichtige Faktoren des Menschenlebens, aber einer *gefühlsmässigen* Betrachtung der Welt erscheinen sie nicht als wichtig. Folglich können sie auch in der Kunst keine wichtige Rolle spielen, was sie thatsächlich auch nicht thun. — Gilt es also darüber zu entscheiden, welche Rolle irgend eine Lebenserscheinung in der Kunst haben darf und soll, wird es keineswegs danach entschieden, welche Rolle dieselbe Erscheinung in dem Leben *naturgesetzlich* hat, sondern danach, welche Rolle sie für eine gesunde *gefühlsmässige Betrachtung* hat.

Nachdem dieser richtige Gesichtspunkt ein Mal gefunden ist, wird die Frage, eine wie genaue Schilderung des Sinnlichen in der Kunst moralisch erlaubt sei, ganz natürlich gelöst. Dazu muss man nur die Frage aufstellen: Wie erscheinen der Geschlechtstrieb und seine Äusserungen in dem wirklichen Leben einem moralisch gesunden Gefühlsleben? So wie sie einem moralisch gesunden Gefühlsleben im wirklichen Leben erscheinen, so müssen sie auch in der Kunst dargestellt werden.

Dabei fällt uns sogleich ein wichtiger Unterschied zwischen einem moralisch gesunden und krankhaften Gefühlsleben in dieser Hinsicht auf. Der moralisch gesunde Mensch *verweilt nicht* bei der Betrachtung des Geschlechtstriebs und seiner Äusserungen, macht den

Trieb nicht zum Gegenstand seines Nachdenkens und die Befriedigung desselben nicht zum Gegenstand seines Träumens und Phantasirens. Sobald einer anfängt bei derartigen Dingen mit seinen Gedanken zu verweilen, darüber zu brüten, sich in dieselben zu vertiefen und zu versenken, ist es ein sicheres Zeichen dafür, dass sein Gefühlsleben nicht mehr moralisch gesund und rein ist. Für ein moralisch gesundes Triebleben ist es charakteristisch, dass es immer bis zu einem bestimmten Grad unbewusst bleibt. Wie das Stillschweigen sogleich aufhört, sobald man anfängt davon zu reden, so geht auch die natürliche Unschuld und Reinheit des Trieblebens verloren, sobald man daraus ein Schauobjekt macht. — Eine detaillirte und genaue Schilderung des geschlechtlichen Trieblebens ist also nicht deshalb tadelnswert, weil der Geschlechtstrieb an und für sich unmoralisch wäre, unmoralisch ist aber *das Verweilen dabei, das sich darein Versenken, das darüber Phantasiren*, denn dies steht nicht mehr in Harmonie mit einem moralisch gesunden Gemüt, sondern ist ein Zeichen eines krankhaft überreizten Trieblebens oder führt wenigstens zu einem solchen.

Natürlich giebt es dann, was das Verhalten zum Sinnlichen betrifft, bedeutende Unterschiede zwischen Völkern, die in geistiger und physischer Hinsicht in ungleichen Verhältnissen leben. Was z. B. in der Darstellung des Nackten in Frankreich keinen Anstoss erregt, soll ja oft in Deutschland stark verletzend empfunden werden, und wir Nordeuropäer sind in dieser Hinsicht wohl noch weniger duldsam als die Deutschen. Aber der Hauptunterschied zwischen einem moralisch gesunden und moralisch krankhaften Gemüt bleibt doch bestehen. Es gehört nun ein für alle Mal zu der Gefühlskonstitution eines moralisch gesunden Menschen, dass er nicht beim Geschlechtstrieb und dessen Äusserungen verweilt, sich darein nicht versenkt, daran seine Augen nicht weidet. Kurz: er macht daraus kein Schauobjekt. Wo man also entweder in der Wirklichkeit oder in der Kunst ein diesem geschilderten Verhalten entgegengesetztes Verhalten zum Geschlechts-

trieb und dessen Äusserungen findet, da muss man auf ein moralisch ungesundes, überreiztes Gefühlsleben zurückschliessen.

Nachdem nun dargelegt ist, welche Forderungen man in moralischer Hinsicht an die Kunst stellen darf und muss und nachdem gezeigt worden ist, wann ein Kunstwerk diese Forderungen erfüllt, wann nicht, und weiter auch darauf hingewiesen worden ist, in welcher Hinsicht die Nicht-Erfüllung dieser Forderungen verderblich sein kann, wäre die nächste Frage zu erörtern, auf welche Weise man denn am zweckmässigsten der verderblichen Wirkung der unmoralischen Kunst entgegenarbeiten würde. Diese Frage ist jedoch eine teils pädagogische, teils legislative und administrative Frage und gehört nicht mehr in die Kunstphilosophie.



